



Alma Mater Studiorum Università di Bologna  
Dipartimento delle Arti

a cura di

Matteo Casari e Giuditta de Concini

# DANZARE IL NĀṬYA

Permanenze e trasformazioni del teatro-danza indiano

omaggio a Giorgio Renato Franci

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 5

AP

**AlmaDL**

University of Bologna Digital Library

**Arti della performance: orizzonti e culture**  
**Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini**

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

**Comitato scientifico:**

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University) Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

**Politiche editoriali:**

Referaggio double blind



**(CC BY-NC 3.0 IT)**

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>  
2015

**n. 5**

**DANZARE IL NĀṬYA**

**Permanenze e trasformazioni del teatro-danza indiano**

**di Matteo Casari e Giuditta de Concini, a cura di**

ISBN 9788898010301

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

**Matteo Casari**, ricercatore confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

**Gerardo Guccini**, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

a cura di  
Matteo Casari e Giuditta de Concini

DANZARE IL NĀṬYA  
Permanenze e trasformazioni del teatro-danza indiano

omaggio a Giorgio Renato Franci



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 5

## Indice

- 1     *Nota dei curatori*  
di Matteo Casari e Giuditta de Concini
- 2     *Il sapore del Nāṭya: una breve premessa*  
di Matteo Casari
- 11    I. *Communication as Emotional Experience. Interview with Priyadarsini Govind*  
di Giuditta de Concini
- 17    II. *Per un approccio antropologico al teatro classico indiano*  
di Giovanni Azzaroni
- II.1 *Bibliografia* p. 25.
- 27    III. *An Attempt to to Compare Nāṭyaśāstra and Abhinayadarpana: A Lexical Analysis on the Rasas and the Sthāyibhāvas (Nāṭyaśāstra ch. VI-VII) and a Detailed Comparison of the Head, the Eyes and the Neck Movements (Nāṭyaśāstra ch. VIII) Through the Abhinayas*  
di Pietro Chierichetti
- III.1 *Introduction* p. 27; III.2 *Lexical Analysis of the Sthāyibhāvas* p. 28; III.3 *Analysis of the Abhinayas for the Head, the Eyes and the Neck* p. 32; III.4 *Names of Abhinayas* p. 33; III.5 *Description of the Abhinayas* p. 36; III.6 *Use (Viniyoga) of the Abhinayas* p. 38; III.7 *Conclusions* p. 45; III.8 *Appendix* p. xx; III.9 *Bibliography* p. 66.
- 68    IV. *Divenire danzatore contemporaneo del “Nāṭya”: una creatività transculturale fondata sulla conoscenza dei gesti codificati del teatro detto “tradizionale”*  
di Katia Légeret-Manochhaya
- IV.1 *Mudrā, il gesto poetico* p. 69; IV.2 *Le mani del talā e la loro funzione ritmica* p. 71; IV.3 *Kara, la potenza creatrice della mano* p. 73; IV.4 *Bibliografia* p. 76.



79 V. *Danzare i miti*

di Monica Gallarate

II.1 *Bibliografia* p. 82.

83 VI. *Dall'arco di Śiva al fucile del guerrigliero: le trasformazioni del bharatanāṭyam nella diaspora tamil srilankese*

di Cristiana Natali

VI.1 *Nuove mudrā per nuove esigenze narrative* p. 86; VI.2 *Il repertorio canoro e coreutico* p. 93; VI.3 *Bibliografia* p. 97.

99 VII. *Danzare attraverso i confini di genere: esperienze non-normative nella danza classica indiana bharatanāṭyam*

di Sara Azzarelli

VII.1 *Introduzione* p. 99; VII.2 *Spazi culturali legittimi ed illeciti* p. 101; VII.3 *Il bharatanāṭyam: un legittimo spazio performativo* p. 102; VII.4 *L'illecito spazio performativo del female impersonator* p. 104; VII.5 *Muoversi fra i confini di genere nelle performances di abhinaya* p. 105; VII.6 *Re-inventare mondi danzando* p. 107; VII.7 *Conclusioni* p. 110; VII.8 *Bibliografia* p. 111.

114 VIII. *Agency, genere e nazione: la costruzione dell'identità femminile oḍissī nell'India contemporanea*

di Shilpa Bertuletti

VIII.1 *L'origine della danza oḍissī* p. 114; VIII.2 *Oḍissī, forgiatrice di identità* p. 118; VIII.3 *Elaborando la soggettività* p. 122; VIII.1 *Bibliografia* p. 124.

126 *Abstract (ita/eng)*

132 *Profili autori (ita/eng)*

### *Nota dei curatori*

Dal 7 al 10 aprile 2014 si è tenuto, nell'ambito della stagione teatrale La Soffitta del Dipartimento delle Arti – Università di Bologna, il progetto *Danzare il Nāṭya*. Curato da chi scrive assieme a Giovanni Azzaroni e realizzato in collaborazione con il Corso di Laurea Magistrale in Lingue e culture dell'Asia e dell'Africa – Università di Bologna e con l'Associazione Jaya di Bologna, il progetto prevedeva un laboratorio pratico di *bharatanāṭyam* rivolto agli studenti e tenuto dalla maestra Priyadarsini Govind, una *lecture-demonstration* di *bharatanāṭyam* e un convegno internazionale sul teatro-danza indiano dedicato a Giorgio Renato Franci (1933-2012).

In quei giorni studiosi, danzatori, studenti e un pubblico interessato si sono incontrati per condividere prospettive e conoscenze sul ricchissimo patrimonio scenico indiano. L'obiettivo primario era di tracciarne l'attuale panorama esplorandone le connessioni e le frizioni tra la dimensione tradizionale e la contemporaneità. Gli esiti di quel "laboratorio" sul *Nāṭya* ci hanno spinti a immaginare questo volume, luogo di ulteriore sedimentazione del pensiero prodotto e veicolo prezioso per una sua più ampia diffusione.

Vogliamo pertanto ringraziare Giovanni Azzaroni, senza il cui contributo scientifico e umano non sarebbe stato possibile immaginare e condurre il progetto che ci ha avvicinati a questa pubblicazione; Priyadarsini Govind, maestra e artista eccelsa che ci ha onorati con la sua presenza lasciandoci una lezione – d'arte e di vita – preziosa; gli intervenuti al convegno internazionale – Sara Azzarelli, Shilpa Bertuletti, Pietro Chierichetti, Vito Di Bernardi, Monica Gallarate, Katia Légeret-Manochaya, Saverio Marchignoli, Cristiana Natali – e in particolare, tra loro, chi ha accolto l'invito ad approfondire e precisare quanto comunicato oralmente scrivendo per questo volume.

M. C. e G. d. C.

*Premessa: il sapore del Nāṭya*  
di **Matteo Casari**

Definire in modo efficace, e magari sintetico, l'oggetto cui ci si dedica è rovello che da sempre attanaglia gli studiosi. Quando l'oggetto – e questo è un caso assai frequente, in verità – trova nella complessità il suo tratto distintivo ecco che al rovello può affiancarsi una certa inquietudine o, più prosaicamente, possono emergere varie perplessità: più l'oggetto ci diviene noto, familiare, prossimo, infatti, più i suoi dettagli si evidenziano e per questo ogni descrizione inizia a mostrare la propria parzialità divenendo insoddisfacente.

L'oggetto che il presente volume pone al centro dell'indagine, il *Nāṭya*, amplifica l'effetto appena descritto poiché la sua complessità fuori scala, la sua pregnanza storica, la sua ascendenza divina e l'afflato mitologico di cui è ammantato assegnano questa categoria teatrale generata dalla sapienza dell'India antica al domino dell'ineffabile. Tale constatazione ha però funzionato più da stimolo che da deterrente per gli autori che hanno deciso di fare lega e contribuire, con le proprie riflessioni e applicando il proprio metodo analitico, a dare voce e corpo al *Nāṭya* svelandone in queste pagine preziosi frammenti. Ne è scaturita una visione caleidoscopica, polifonica eppure unitaria e rizomatica, ossia capace di evidenziare le interconnessioni a più livelli tra il *Nāṭya* e la cultura – non solo scenica – indiana. Se l'origine mitica del *Nāṭya* si perde nel tempo prima del tempo e si deve al potere creativo di Brahmā, ciò che sul piano della storia ha prodotto si rileva con continuità e forza fino ai giorni nostri riuscendo pure a travalicare i confini, geografici e culturali, del subcontinente indiano in una tensione che coniuga passato e presente, tradizionale e innovativo, particolare e universale.

La natura sfuggente e polimorfa del *Nāṭya* è stata esplicitata da Manomohan Ghosh in premessa alla sua fondante opera di traduzione, dal sanscrito all'inglese, del *Nāṭyaśāstra* (Ghosh in Bharatamuni 1950-1961) trattato sulla drammaturgia e sull'arte recitativa del teatro classico indiano, *summa* del sapere che origina dall'arte scenica e ad essa riconduce i lacerti profondi dello scibile estetico, morale, filosofico, sociale, mitologico, religioso, etico, fisiologico della *weltanschauung* indiana. Il sanscrito, lingua "costruita" da grammatici e semantici, è dotato di un vocabolario smisurato e di una grammatica adattabile che lo rendono capace di restituire la più sottile sfumatura di senso. Per questo, possedendo pure «una ricchezza di parole astratte, di

termini tecnici e filosofici assolutamente sconosciuti in qualsiasi altra lingua» (Daniélou 1984: 66), ogni tentativo di traduzione si scontra con la limitatezza della lingua di ricezione. La resa più frequente del termine è “dramma”, sebbene in esso, stando a Ghosh, le coloriture di “spettacolo” e “rappresentazione” mostrino evidenti legami con il mondo della danza. Si potrebbe forse, in modo più estensivo, definire il *Nāṭya* “azione scenica”, atto teso a combinare diversi elementi (*abhinaya*) volti a creare una relazione tra l’interprete e il pubblico, un travaso emotivo e gnoseologico per mezzo del veicolo teatrale. Il codice corporeo afferente al *Nāṭya* è dunque semantico, significante, e ad esso il *Nāṭyaśāstra* ne affianca un altro, *nṛtta*, a designare invece la danza pura.

Punto medio tra l’interprete e lo spettatore, luogo metafisico deputato al manifestarsi della relazione teatrale nella sua forma più potente e efficace è il *rasa*. Costituente base dello spettacolo il *rasa* è il pilastro portante dell’estetica propugnata dal *Nāṭyaśāstra* e della prassi attorica che ne deriva.

«*Rasa* è frequentemente tradotto con sapore ma la sua platea semantica è più ampia comprendendo anche succo, nettare, aroma, estratto, esso indica l’assaporamento del sentimento prodotto dalla ricezione delle molteplici componenti dello spettacolo: è allo stesso tempo il punto di partenza e l’approdo di ogni rappresentazione che abbia al centro del proprio interesse l’efficacia della relazione teatrale poiché il *rasa*, che emerge in conseguenza e in combinazione agli stati emotivi (*bhāva*), non esiste in nessun luogo se non nella percezione che possono averne lo spettatore e l’interprete» (Casari in Azzaroni e Casari 2011: 49).

Così il “*pathos*” nella metafora culinaria del trattato:

«Non può esserci sentimento che sia prima (letteralmente, senza gli) degli stati emotivi e non ci sono stati che non siano seguiti da sentimenti, ed è durante la rappresentazione che essi sono prodotti dalla loro reciproca relazione. Proprio come una combinazione di spezie e vegetali dà un buon sapore al cibo cotto, così gli stati emotivi e i sentimenti originano reciprocamente l’un l’altro» (Bharatamuni 1950-1961, vol.I: 107).

Il godimento, nell’assaporamento estetico dello spettacolo, è funzione della cultura – o

dell'educazione al gusto – dello spettatore, della sua capacità ricettiva.

Il *Nāṭyaśāstra*, riprendendo le fila del discorso, è una tappa intermedia del trasferimento all'uomo del dono divino che è il teatro. Incalzato da Indra ad individuare uno strumento capace di ricondurre l'uomo sulla via della saggezza in un periodo di decadenza e corruzione dei costumi, Brahmā scende in profonda meditazione yogica per riemergere con il *Quinto Veda* – definizione con la quale si indica il *Nāṭyaśāstra* per esaltarne l'importanza –, un'idea di teatro come guida per gli uomini, nessuna casta esclusa:

«Il teatro che ho pensato è la mimesi delle azioni e della condotta del popolo, che è ricco di emozioni e situazioni differenti. Il teatro si interesserà alle azioni degli uomini buoni, cattivi e mediocri, darà loro coraggio, divertimento e felicità. Il teatro, così, sarà istruttivo per tutti attraverso le azioni e gli stati (*bhāva*) che propone e per i sentimenti che fa nascere. Il teatro recherà sollievo (anche) agli infelici che sono oppressi dal dolore, dalle malattie e dall'eccessivo lavoro, aiuterà a perseguire il dovere (*dharma*) e la fama, una vita longeva, la conoscenza e la bontà ed educerà il popolo. Non esistono massime sagge, arti o mestieri, congegni, azioni che non siano fondate sul teatro (*nāṭya*). [...] La mimesi delle azioni degli dei, degli *asura* [demoni, *nda*], dei re e dei capifamiglia si chiama dramma. E quando la natura umana con le sue gioie e i suoi dolori è espressa per mezzo di una rappresentazione con gesti, parole, costumi e temperamento (*sattva*) si ha il dramma» (Bharata 1950-1961, vol.I: 7-8).

Il *Nāṭyaveda*, frutto della potenza della mente di Brahmā, era così complicato che nessun uomo ne avrebbe potuto cogliere il senso. Da qui l'incarico, affidato al saggio Bharata (Bharatamuni), di riscrivere in 3600 *śloka* (versetti) l'opera che conosciamo come *Nāṭyaśāstra*. Saranno i suoi cento figli, incaricati dal padre di mettere in scena le prime opere prodotte, a commettere l'infrazione – irridere i saggi proprio per mezzo del teatro – che li costringerà a scendere sulla terra come *śūdra*, la più bassa e impura delle quattro classi sociali (*varṇā*), poiché da *śūdra* si erano comportati. Così il teatro giunge agli uomini e il *Quinto Veda*, una sorta di utopia compiuta, è offerto ad ogni uomo. L'attribuzione del *Nāṭyaśāstra* a Bharata, avallata e certificata dalla tradizione, va storicamente problematizzata. Non si è ancora determinato con sicurezza se Bharata sia un nome proprio o generico: come sostantivo, infatti, designa nei trattati più antichi i membri della comunità degli attori o, ancora, lo si derubrica nell'acronimo di *bhāva* (stato emotivo), *rāga* (musica) e *tāla*

(ritmo), tutti componenti primari del dramma. Vi si può scorgere, per chiosare, una analogia all'enoteismo induista laddove Bharata diviene un'ipostasi nutrita da infiniti apporti di conoscenza che si intrecciano nella trama e nell'ordito restituitoci dal *Nāṭyaśāstra*.

Non si deve poi dimenticare che, nei fatti, il *Nāṭyaśāstra* è un testo che giunge ad una redazione stabile – peraltro presente in più varianti – dopo secoli di trasmissione orale del sapere da maestro ad allievo e dopo che più mani si sono avvicendate nel puntualizzare e limare il canone nella sua superficie scritturale. Un testo che potrebbe allora essere definito ibrido (Casari 2008: 16-28), completo solo in presenza di un'oralità, una corporalità, o anche una ritualità che lo contrappunti incarnandolo. La datazione dell'opera è un ulteriore problema aperto: secondo l'ipotesi più accreditata si sarebbe fissata tra il II secolo a.C. e il II d.C. con ulteriori revisioni almeno fino al V secolo d.C.

Oltre che ibrida, un'opera aperta. Ed è in questa apertura, resa più ampia dal fatto che il *Nāṭyaśāstra* non codifica uno specifico genere teatrale ma fonda una potente e modellizzante idea di teatro cui nei secoli i vari teatri-danza diffusi in India (Azzaroni 2006: 223-338) si sono riferiti nello stabilire la propria identità artistica, che si innesta la possibilità già richiamata del *Nāṭya* di coniugare passato e presente, tradizione e sperimentazione.

Caso emblematico, e richiamato in modo maggioritario in questo volume, è quello del *bharatanāṭyam*. Danza sacra dell'India del Sud è al contempo un genere originato e codificato in pieno XX secolo e, probabilmente, una delle forme più antiche della teatralità indiana retrodatibile fino al secondo millennio a.C.: il *bharatanāṭyam* è tanto contemporaneo quanto tradizionale. Questa affermazione deve essere circostanziata.

Nella dinamica di colonizzazione-decolonizzazione che ha interessato la presenza britannica in India si è assistito a forme di abiura – e a volte di vera e propria negazione – di elementi della cultura autoctona su palmari pressioni esogene. Come effetti di controeazione si sono sviluppati moti dal tenore nazionalista, di matrice endogena, mirati a recuperare e a esaltare valori identitari vantati come autentici e allignati ad un passato tanto antico quanto puro. Nel recinto delle arti sceniche si è manifestata la casistica puntualmente descritta da Schechner (1985: 35-116) secondo la quale si è portati a costruire – o a ricostruire – una tradizione nel passato perché questa possa essere restaurata nel presente sancendone la dignità e la validità per il futuro. L'*intelligentia* indiana dei primi del '900 sostenne un movimento di rivalutazione della cultura tradizionale che

comprendeva anche la danza delle *devadāsī*, le spose del dio originariamente assegnate ad un tempio per servirlo. Uscite dai templi le *devadāsī*, dopo aver toccato il loro apogeo sotto i Cōla (XIII secolo), iniziarono a danzare anche come cortigiane vedendo scemare il proprio prestigio sociale e, parallelamente, incrementare l'accostamento alla prostituzione: l'operazione di riabilitazione e recupero consistette in primo luogo nell'emendare i caratteri più lascivi e eminentemente erotici di tale linguaggio coreico facendolo interpretare da danzatori e solo in un secondo tempo ammettendo nuovamente danzatrici. Sistemizzatori finali del *bharatanāṭyam* furono lo studioso e critico V. Raghavan e la danzatrice Rukmini Devi che portarono a compimento un processo che occupò la prima parte del XX secolo e che rivendicò con forza la discendenza dai principi del *Nāṭyaśāstra* e il debito dai codici scolpiti nella pietra, tra tutti i bassorilievi che animano i *gopura* del tempio di Śiva – venerato nella sua espressione di Re della danza (*naṭarāja*) – a Cidambaram (Tamil Nadu).

Questa nuova antica danza ha assunto oggi un particolare valore, non solo teatrale ed estetico, ma anche antropologico, rappresentando una tradizione codificata nei minimi dettagli e allo stesso tempo una corrente culturale transnazionale che pone continue domande ontologiche sulla danza e sulla cultura in una dimensione globalizzata e aperta al mutamento.

Per provare a cogliere la portata e le ricadute di domande così pressanti e cogenti il volume non poteva che aprirsi con le parole, sollecitate da Giuditta de Concini, di Priyadarsini Govind, danzatrice di caratura internazionale e attuale direttrice di Kalakshetra, l'accademia fondata da Rukmini Devi. Un esempio, il suo, di come l'artista di tradizione sappia coniugare in scena l'adesione al canone, del quale è maestro, con l'ineludibile dialogo da intessere con la contemporaneità per mantenere viva e trasmissibile la tradizione.

Per cogliere la tradizione al lavoro nel presente è necessaria una preliminare familiarità con essa. Giovanni Azzaroni, in tal senso, traccia il quadro di riferimento antropologico all'interno del quale emergono le connessioni profonde tra il teatro classico indiano, e il *Nāṭyaśāstra* che lo codifica, e l'*humus* culturale che lo ha nutrito e lo nutre. Non sarebbe infatti possibile cogliere le sfumature e le implicazioni antropologiche dell'idea teatrale indiana senza una opportuna contestualizzazione ancorata ai principi induisti e alla mitologia che gli sono propri: la decodifica che ne scaturirebbe sarebbe fuorviante e esterna al fenomeno che si prefigge di esplicitare.

Volendo evitare poco pertinenti interpretazioni rimangono utili approcci di carattere filologico



come quello proposto da Pietro Chierichetti. Nel suo contributo, una lettura parallela di *Nāṭyaśāstra* e *Abhinayadarpaṇa* – quest’ultimo, seppur meno noto rispetto al primo, è a sua volta un’opera capitale della trattatistica indiana riferita al teatro-danza – oltre a una messa a fuoco ravvicinata su *rasa*, *sthāyibhāva* e *abhinaya*, rompe con la tradizionale lettura che vuole i due trattati pressoché sovrapponibili. Sotto questa nuova luce si staglia più chiaro come i testi siano in parte frutto di una cultura condivisa e in parte stratificazione di apporti autonomi e singolari.

Katia Légeret-Manochhaya apre una sezione di questo volume che raccoglie sguardi di studiosi-danzatori. Cuore del suo discorso è proprio il valore dell’esperienza pratica dello studioso per acquisire un codice di accesso privilegiato al sapere coreico e alla sua restituzione testuale. Nell’ipotesi che la muove ha una posizione centrale anche la ridiscussione del concetto di tradizione – e di arte tradizionale – per cogliere il senso transculturale dell’essere, oggi, un danzatore contemporaneo che lavora sulla base di gesti scenici codificati come nel *bharatanāṭyam* e non solo.

Fanno in qualche modo eco alle questioni poste da Katia Légeret-Manochhaya le domande da cui muove Monica Gallarate: cosa significa, ad esempio, per una danzatrice occidentale applicarsi alla danza indiana di tradizione? Come è possibile non tradirne il senso originario e i riferimenti mitologici, o segnatamente sacri, quando questi sono a loro volta un patrimonio altro da acquisire parallelamente alle tecniche? Il lavoro sul corpo, e attraverso questo sullo spirito, sembra essere la via per una forma di acquisizione efficace e rispettosa della propria contemporaneità e contingenza da un lato, assieme alla concezione del mondo che ha dato forma al teatro-danza indiano e che ancora lo significa, dall’altro.

La vitalità e l’apertura al nuovo dei linguaggi coreici tradizionali può trovare una palmare esemplificazione nel caso proposto da Cristiana Natali: l’utilizzo del *bharatanāṭyam* quale strumento di narrazione delle vicende belliche legate alla guerriglia Tamil in Sri Lanka. Con particolare riguardo ai Tamil della diaspora che sostengono le LTTE (Liberation Tigers of Tamil Eelam) uscite sconfitte dalla guerra (1983-2009), i codici stabiliti del *bharatanāṭyam* vedono l’aggiunta di nuove *mudrā* per potere rappresentare in scena quegli elementi – fucili, elicotteri, ecc. – che il “vocabolario” classico non possiede. Non solo nuove *mudrā* ma anche nuove coreografie rimarcano il ruolo insostituibile della danza per queste comunità che nel loro agire confermano la tradizione proprio nell’atto di rinnovarla in luoghi lontani dal suo centro originario.

L'identità di gender, l'attraversamento di confini considerati spesso stabili e acquisiti, è l'oggetto di riflessione di Sara Azzarelli. L'analisi, frutto di una esperienza di campo, si concentra su due gruppi sociali non-normativi di Chennai (Tamil Nadu): *Aravani* – uomini che cambiano genere e solitamente sesso da maschile a femminile – e *Kothi* – uomini dediti a regolari pratiche di travestimento al femminile. Nell'ambito di questi gruppi il *bharatanāṭyam* offre occasioni nelle quali i limiti culturalmente imposti possono essere trascesi legittimando, nell'ambito della performance, quanto altrimenti ritenuto non lecito.

Nuovamente la questione di genere, questa volta interna al mondo femminile, emerge nel contributo di Shilpa Bertuletti, anch'esso frutto di una lunga esperienza di campo in Orissa: non più il *bharatanāṭyam* bensì l'*oḍissi* e la sua comunità coreica femminile definiscono l'oggetto considerato. L'*oḍissi* è oggi un genere di teatro-danza vocato all'intrattenimento che, però, non ha obliato il retaggio religioso e spirituale delle origini e sembra offrire alle donne delle classi medio-basse uno strumento di rivendicazione sociale che indebolisce l'ideologia dominante su di esse. Uno studio della soggettività femminile colta nell'atto di risolvere la tensione tra tradizione e modernità nell'India contemporanea.

*Danzare il Nāṭya* è l'esito di un lavoro collettivo, il tentativo speriamo riuscito di combinare assieme, come direbbe Bharata, "spezie e vegetali" diversi per offrire al lettore "un buon sapore": una risposta di gruppo alle perplessità che possono cogliere il singolo trovatosi di fronte ad un arduo cimento. Ma *Danzare il Nāṭya* è anche un omaggio collettivo ad un maestro, Giorgio Renato Franci (1933-2012), il cui lavoro ha permesso a tanti di assaporare l'India spremendone il *rasa*. Scegliamo allora di concludere questa premessa con una lunga citazione da Franci, parole riferite all'induismo che, per traslato, possono essere considerate ampiamente valide per il *Nāṭya* e le sue passate, presenti e future declinazioni:

«Nel corso del tempo l'induismo si è arricchito di nuove forme, ma senza eliminare quasi mai del tutto le più antiche: non c'è stata una rivoluzione di portata paragonabile per grandiosità di effetti al cambiamento religioso epocale che si verificò altrove con il trionfo del cristianesimo o dell'islam – ma piuttosto la coesistenza di tendenze tenacemente conservatrici e di spinte verso l'innovazione (comparsa di nuove idee e dottrine, avvento di nuovi culti, ecc.). E talora la conservazione è più di forma che di sostanza: si può avere devozione per il passato e al tempo stesso dargli i significati che originariamente gli erano

estranei, cioè reinterpretarlo in una luce diversa; comunque, col mutare del contesto storico, la sua natura e posizione possono essere solo esteriormente immutate. Tra innovazione magari inconsapevolmente travestita da interpretazione fedele e ben più rari casi di rinnovamento dichiarato, tra ascesa di nuovi culti e talora declino di altri più antichi, l'induismo ci appare come un grande *bricoluer* che non butta via niente, ma conserva e quando è possibile ricicla secondo le nuove necessità.

Oltre che nel tempo, l'induismo è diversificato nello spazio: a un induismo che, a motivo del prestigio e del potere delle classi che se ne sono fatte portatrici, si usa chiamare alto, o, per la sua estensione attraverso tutto il paese, panindiano, e che è quello meglio documentato dalle fonti letterarie classiche, si affiancano tradizioni regionali anche molto divergenti sia da esso, sia tra loro.

L'induismo si rivela come un insieme di forze in varia tensione. È grande merito della cultura indiana e, nel caso specifico, dell'induismo se queste tensioni e i contrasti ideologici non hanno impedito, almeno fino a tempi recenti, la tolleranza e il rispetto nei rapporti interconfessionali, dando vita a una sorta di laboratorio sperimentale di coesistenza e dialogo sul piano delle dottrine e dei rituali (molto meno, purtroppo, su quello della vita pratica, dominata da un controllo sociale molto rigido). Tante e molto eterogenee sono le forze concorrenti e comunque presenti sul campo: gruppi di seguaci di qualche maestro, pellegrini, ritualisti per i quali la corretta esecuzione del sacrificio è tutto, e mistici appassionati; non violenti e seguaci di una sacralità violenta fino, in casi estremi, al sacrificio umano; saggi distaccati (ma non sempre distaccati dall'affermazione della superiorità del loro distacco), asceti casti e per converso orgiasti, ecc.

Le varie forme e correnti dell'induismo si sono diffuse nei modi più vari, con grande forza dinamica: per esempio grazie alla predicazione di maestri itineranti, o mediante conversioni da una corrente spirituale a un'altra, oppure vedendo in qualche dio di santuari minori una manifestazione di un dio superiore, che così lo assorbiva; si sono propagate attraverso le feste, i pellegrinaggi, i mezzi di comunicazione di massa di cui si disponeva nelle età pretecnologiche, come i poemi epici, le recitazioni e talora gli spettacoli poveri dei poeti di strada, attraverso i canti e le danze, gli insegnamenti e le discussioni dei filosofi, e per tante altre vie» (Franci 2005: 12-14).

## Bibliografia

Azzaroni Giovanni

2006 *Teatro in Asia (Nepal - Bhutan - India - Sri Lanka)*, vol. IV, Bologna, CLUEB.

Azzaroni Giovanni e Casari Matteo

2011 *Asia il teatro che danza. Storie, forme, temi*, Le Lettere, Firenze.

Bharatamuni (o Bharata)

1950-1961 *The Nāṭyaśāstra*, 2 voll., trad. ingl. Manomohan Ghosh, The Royal Asiatic Society of Bengal, Manisha, Calcutta 1995/2.

Casari Matteo

2008 *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, CLUEB, Bologna.

Daniélou Alain

1984 *Storia dell'India*, trad. it., Roma, Astrolabio-Ubaldini.

Franci Giorgio Renato

2005 *L'induismo*, il Mulino, Bologna.

Schechner Richard

1985 *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

I. *Communication as Emotional Experience. Interview with Priyadarsini Govind*  
di Giuditta de Concini

Priyadarsini Govind, outstanding exponent of *bharatanāṭyam*, is a loyal carrier of the ancient tradition, being – at once – an exquisitely contemporary performer, with a strong personal view and a recognizable style both as a dancer and as a choreographer. Her training began at age six under Smt. Usha. She was then to meet her lifetime gurus Smt. Kalanidhi Narayanan and Swamimalai K. Rajaratnam shortly after. Rajaratnam being a musician before he was a dancer, brought a dreamy other-worldliness to the dance classes, resulting in a very special aesthetic and a truly respectful approach to the dance form as well as to the student: 'Be gentle and graceful. This is an art form, not warfare', she recalls him saying. On the *abhinaya* side, Kalanidhi Mami introduced expressional aspects of *bharatanāṭyam* to Priyadarshini in her own inimitable style, but, as Priyaji points out, she cannot replicate the metaphors Kalanidhi has used during the training process, and the items she has learned from her guru are totally different when she performs them today. This tailored approach to the transmission of *bharatanāṭyam* is deeply rooted in Priyadarsini's chords, having received a methodology more than an imprinting from her teachers, she favors a custom made relationship with both her long time disciples as well as with the international students she meets abroad. In fact, two students with the same rendition of a certain dance composition by Priyadarsini Govind are rare to be found. Despite of her different heritage, in July 2013 she has been appointed Director of the prestigious Academy of the Arts Kalakshetra (Chennai).



1 - Priyadarsini Govind

**When did you consciously decide you would dance in your life?**

At two different points: one was when I was in my teens, around fifteen or sixteen, just when I was finishing school. And the other one was when I was in my early thirties, thirtyone or thirtytwo, then I decided, that I would be not just a dancer, but a professional artist.

**Was it a process, or did something in particular strike you to build up this decision?**

I think when I was growing up, I always thought I would be a dancer. There were so many things that I was interested in. I tried my hand at different things. And then when I was around 31 or 32, after my two children were born, and I was actually thinking of studying further... then there was a performance, *kutcheri* or performance, they send me an invitation letter for, and I thought that it was a place where I wanted to perform for a long time, so maybe when that came, I took it as my sign to dance, and I stopped everything else and I decided to give it my best shot!



2 - Priyadarsini Govind

**What has dance been (up to now) for you, a career, a refugee, a personal *sādhana*, a mission?**

I think dance, even at the risk of sounding cliché, is a way of life, because as long as I remember, I mean my earliest memories go back to dancing... at every point in my life dance has been either something that gave you a sense of identity, that gave you strength, it was a great source of creative expression and sometimes an inspiration a reason to move on. Dance at every point has been a support, a crutch, a strength in many ways. So I think it's more than a career, definitely a mission, but sometimes it's even more than a way of life! It takes on different meaning as each day goes by.

**Among all of these meanings, is there an ethical meaning to dance as well?**

Through dance you learn about your body, you learn about your mind, you learn to push your body, you learn to think out of the box, you create, then you are a vessel of somebody's imagination in terms of art. So the experience through dance is cathartic, it's transcendental, it's educational, it's deeply moving, so whichever way you look at it, dance can satisfy that need in you.

**What impact do you think dance can have both on artists and audience?**

I think dance just moves you, there is no need for words, you empathize, you are involved, you identify, sometimes... you are! Through dance you can reach out to the absolute private emotions of a person, and it's something that cannot be explained in words, it is a wordless visual communication that strikes a chord in the audience. And it makes the experience special for them especially in the hands of a gifted artist. Similarly, as an artist you get transformed too while dancing.

**If dance is a means of transformation, in which ways and to what extent would you accept/acknowledge the transformation of a traditional art such as *bharatanāṭyam*?**

It's like culture, isn't it? Culture grows in the hands of the people it's influenced by environment, by so many things, by technology, just by the passing of time.

An art form, especially an art form like *bharatanāṭyam*, is basically evolving through the change in



culture too, therefore it grows and evolves with the culture, with the people, with the artists that form part of the society. So naturally you cannot expect an artist today to perform like a woman, a devadasi who performed a 100 year ago, her understanding of society, her equations with people, her education, her priorities were different, and today the way a dancer looks at *bharatanāṭyam* and looks at people around her, and how she handles the situation are different, so her understanding of the art form has also undergone a change, a cultural, a generational change. And naturally the art in her hands or in his hands, will evolve. It is art, isn't it! That's the beauty, the fact itself that it has to transform, that's tradition: anything that lasts, generation after generation is tradition, and *bharatanāṭyam* is a tradition that has lasted very many hundred years, many generations, it is *bharatanāṭyam* and it will evolve, it has to evolve and it has to change.

### **What is your position about the transmission of dance (any traditional art form)?**

Change for the sake of change is not healthy. Change that happens naturally, because of the varied intentions, that is natural and necessary.

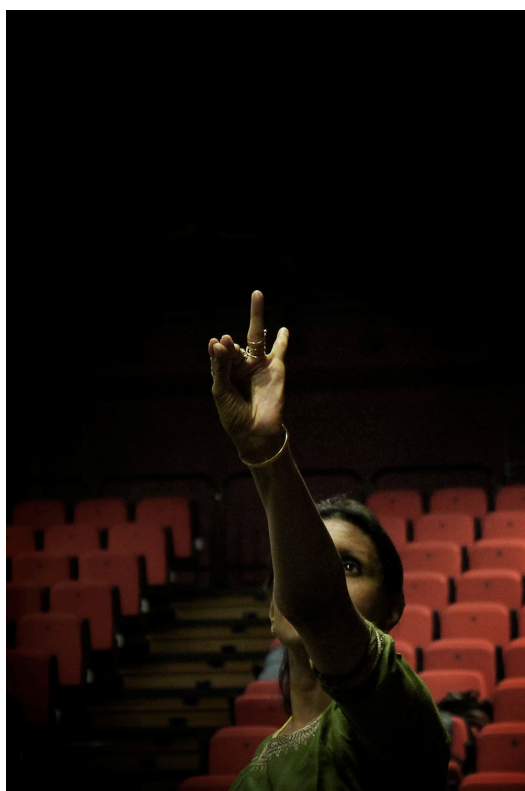


3 e 4 – Priyadarsini Govind conduce il laboratorio pratico di *bharatanāṭyam* con gli studenti dell'Università di Bologna. Bologna, Laboratori delle Arti, aprile 2014. ph. Sara Colciago.

### **How do you feel about non indians learning *bharatanāṭyam*? Is learning and performing Indian classical dance a form of cultural appropriation?**

I think the passion and the commitment with which those who are not born in this culture approach this dance form is something I have always learned from, because you are not only learning the art form but you are actually going into history of the culture, and the history of the

movement that comes from the culture, the history of the understanding words, understanding of actions, so it naturally requires for depth, for great sensitivity, it requires an intelligent approach, because the very basis of learning these art forms is “surrender”, yet the english word “surrender” is not an adequate word, nonetheless surrender is a very very important basis for learning in the traditional way, where you place your trust on your teacher to guide you. And that is something that those who were born in this culture, even those they find it difficult to accept, understand. They may or may not accept it, but they understand it because they've grown up with it. But for those who are not familiar with this concept, it can be very a daunting, confusing, and a very very immense mystery, therefore I find it really inspiring to see students of dance or art – indian art forms – who have not been raised or born in this culture, and the passion and the challenge with which they approach it. I think the art and the artist both are enriched by this process.



3 e 4 – Priyadarsini Govind durante il laboratorio pratico di bharatanāṭyam con gli studenti dell'Università di Bologna. Bologna, Laboratori delle Arti, aprile 2014. ph. Sara Colciago.

### *Bibliografia*

Kersenboom Saskia C.

1987 *Nitya Sumangali - devadasi tradition in South India*, Motilal Banarsidas, Dehli.

O'Shea Janet

2007 *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*, Wesleyan University Press, Middletown.

Rogers Richard A.

2006 *From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation*, in «Communication Theory», n. 16.

Shugart Helene A.

1997 *Counterhegemonic Acts: appropriation as a feminist rhetorical strategy*, in «Quarterly Journal of Speech», n. 83.

Vishwanathan Lakshmi

2008 *Women of pride: the devadasi heritage*, Roli Books, New Delhi.

Venkataraman Leela

2004 *Indian classical dance: tradition in transition*, Roli Books, New Delhi.

II. *Per un approccio antropologico al teatro classico indiano*

di Giovanni Azzaroni

L'origine mitica del teatro indiano è raccontata nel primo capitolo del *Nāṭyaśāstra*, tradizionalmente attribuito al saggio Bharatamuni. Nei giorni del mito, terminati il *kṛtayuga*, l'età dell'oro, e il regno di Manu e iniziati il *tretāyuga*, l'età dell'argento, e il regno di Vaivaśvata Muni, gli uomini si abbandonarono a piaceri licenziosi e sensuali, alla gelosia, al desiderio e alla rapacità. Per queste ragioni il re degli dèi Indra chiese al creatore Brahmā di inventare un divertimento capace da distrarre gli uomini dal peccato. Brahmā allora si concentrò nello *yoga* e pensò:

«Io creerò un quinto *Veda* (dedicato) al *nāṭya* (dramma) con racconti storici, mitologici o leggendari (*itihāsa*) che favorirà la legge (*dharma*) e l'abbondanza (*artha*), così come la fama, che conterrà buoni consigli e suggerimenti (per gli esseri umani), che sarà una guida per il popolo del futuro in tutte le sue azioni, che sarà arricchito dagli insegnamenti di tutte le scritture (*śāstra*) e darà informazioni su tutte le arti e tutti i mestieri (Bharata 1950-1961, vol. I: 3-4)».

Il quinto *Veda*, ispirato al *Ṛgveda* per il *pāṭya* (recitazione), al *Samaveda* per i *saman* (canti), allo *Yajurveda* per l'*abhinaya* (interpretazione) e all'*Atharvaveda* per il *rasa* (forme), avrebbe potuto e dovuto essere visto e udito da tutte le classi sociali. Si tratta, come è immediatamente evidente, di una visione antropologica a largo spettro, che individua nel teatro una struttura capace di livellare le differenze sociali, castali in India, nel momento della rappresentazione che cancella (teoricamente) i dislivelli. Va sottolineato il “teoricamente” perché il pubblico indiano era rigidamente suddiviso: gli uomini dalle donne, le classi superiori da quelle inferiori (l'esempio degli spettatori del *kuṭiyatṭam* è illuminante), e quindi il livellamento afferisce esclusivamente la possibilità dell'assistere, del partecipare all'evento performativo: anche l'attore è innalzato, diventa il personaggio che interpreta nel luogo e nel tempo della rappresentazione, per poi ridiscendere nella casta di appartenenza, sempre la più bassa della scala sociale. Nel *Nāṭyaśāstra* il teatro è formalizzato e al tempo stesso sacralizzato, è definito un divertimento per le quattro caste sociali (i fuoricasta, gli intoccabili, non sono neppure nominati) creato dal dio Brahmā.

Dopo aver dato vita a drammi tratti da argomenti storici, mitologici e leggendari, Brahmā chiese a

Indra di metterli in scena per gli dèi (il termine *itivr̥tta*, evento storico, è analogo a *purāṇa*, eventi mitologici o leggendari), ma il dio modestamente rifiutò e propose che l'incarico fosse affidato ai saggi che conoscevano i misteri dei *Veda*, la suprema conoscenza sacra. I *muni* (saggi) delegarono a Bharata e ai suoi cento figli la realizzazione del volere divino. A ciascun figlio fu assegnato un compito e Bharata mise in scena il primo spettacolo (*prayoga*) caratterizzato da cinque stili: *vr̥ttii* (drammatico), *bharātī* (verbale), *sattvatī* (magniloquente), *ārabhatī* (energico) e *kaiśikī* (grazioso), richiesto esplicitamente dal Brahman, il *guru* degli dèi. Si può avanzare l'ipotesi che i primi quattro stili possono essere messi in relazione con le tribù Bharata, Sāttvata, Keśikīa e Arabhata, delle quali le prime due hanno riferimenti storici, mentre delle altre non si hanno notizie; il quinto è uno stile divino. Lo stile grazioso è caratteristico del sentimento erotico proprio della danza di Śiva, manifesta *rasa* (sentimento), *bhāva* (dignità) e azione, richiede costumi eleganti e non può essere interpretato solamente da uomini, ma richiede la presenza di donne (l'importanza della presenza femminile nel teatro, seppure riferita ad alcuni generi teatrali in seguito strutturati, non va sottovaluta perché configura una visione sociale non conformista, per certi versi rivoluzionaria, qualora la si confronti con una più generale visione della donna sulle scene nel tempo e nello spazio, e gli esempi potrebbero essere innumerevoli. Proprio per significare la presenza delle donne sulle scene, Brahmā creò le *apsaras* (ninfe) e inviò suonatori di tamburi guidati da Svāti e *gandharva* (cantanti celesti) diretti da Nārada perché aiutassero Bharata nella messa in scena. L'occasione per la prima rappresentazione fu la cerimonia della bandiera di Indra, che celebrava la vittoria degli dèi sui demoni: gli dèi furono così soddisfatti che ringraziarono gli attori con molti doni. La vittoria del bene sul male, il rifiuto dell'anomia sono un punto fermo nel teatro indiano: l'ordine non può esser sconvolto, i nodi si devono sciogliere, l'amore trionfa, il teatro assume una funzione catartica, purificatrice, è insegnamento e guida, è ammaestramento per le diverse caste, è uno strumento per fare trionfare l'ordine. Nel teatro sanscrito l'intreccio prevede sempre uno scioglimento dei contrasti in un lieto fine e, come in quello greco classico, non è possibile rappresentare in scena uccisioni, morti e accadimenti che possano sconvolgere gli spettatori: violano questa norma il dramma di Bhaāsa, *Ūrubhanga*, e la notissima scena del teatro *kathakali*, tratta da un episodio del *Mahābhārata*, che propone Bhīma che strappa i visceri a Duṣṣāsana e Draupadī, che nel suo sangue si lava i capelli per mantenere fede a un giuramento. Ritengo che l'importanza antropologica di questa affermazione non sia transeunte e che sia foriera di

fondamentali considerazioni anche per gli studi teatrologici.

Ma, quando la rappresentazione stava per concludersi con la sconfitta dei demoni, presenti senza essere stati invitati, questi intervennero e magicamente fecero dimenticare agli attori le parole e i gesti: Indra allora protestò con la sua bandiera gli attori. Ma i demoni non si dettero per vinti e Bharata pregò Brahmā di aiutarlo: il dio allora chiese al divino architetto Visśvakarmā di costruire un edificio teatrale per impedire ai demoni di disturbare gli spettacoli. Gli dèi sacralizzarono la costruzione con una cerimonia (*yajña*) e gli attori offrirono una *pūjā* (sacrificio) alle divinità guardiane del teatro analoga a quelle vediche. In risposta alle lamentazioni dei demoni, insoddisfatti perché nel teatro si mettevano in scena le loro cattiverie e le loro sconfitte, Brahmā rispose:

«La vostra rabbia, o *daitya*, è la causa del vostro dolore, io ho creato il *Nāṭyaveda* che determinerà la buona e la cattiva fortuna vostra e degli dèi, e che terrà conto delle azioni e delle idee vostre e degli dèi. In esso non compariranno esclusivamente rappresentazioni vostre o degli dèi: poiché il teatro è la messa in scena dello stato (*bhāvānukīrtana*) dei tre mondi. Esso proporrà talvolta ciò che deve essere fatto, talvolta giochi, talvolta imprese che portano guadagni, talvolta azioni di pace, talvolta situazioni comiche, talvolta battaglie, talvolta scene d'amore e talvolta massacri di popoli. Queste situazioni insegneranno il dovere a coloro che debbono osservarlo, l'amore a coloro che sono desiderosi di appagarlo, punirà i maleducati e gli indisciplinati, favorirà l'autocontrollo di se stessi, darà coraggio ai codardi, energie agli eroi, illuminerà gli uomini con poco intelletto e donerà la saggezza ai sapienti. Il teatro sarà un passatempo per i re e un sollievo (per la mente) di coloro che sono afflitti dal dolore, aiuterà a guadagnare coloro che aspirano al denaro e calmerà coloro che sono agitati (Bharata 1951-1961, vol. I: 14)».

Una prima considerazione mi pare pertinente: negli intrecci drammaturgici indicati da Brahmā compaiono apoditticamente i quattro *status* che dovrebbero caratterizzare la vita di un osservante hinduista, e cioè *kama* (l'età dell'amore, "scene d'amore" e "l'amore a coloro che sono desiderosi di appagarlo"), *kama* (l'età dei guadagni necessari per mantenere la famiglia, "imprese che portano guadagni", "aiuterà a guadagnare coloro che aspirano al denaro"), *dharma* (l'età della consapevolezza e dell'osservanza delle leggi, "ciò che deve essere fatto", "insegneranno il dovere



a coloro che debbono osservarlo”) e *mokṣa* (l’età del ritiro spirituale, della meditazione, “azioni di pace”, “donerà la saggezza ai sapienti”).

Ancora Brahmā:

«Il teatro che ho pensato è la mimesi delle azioni e della condotta del popolo, che è ricco di numerose emozioni e propone differenti situazioni. Il teatro si interesserà delle azioni degli uomini buoni, cattivi e mediocri, darà loro coraggio, li diventerà e li renderà felici. Il teatro sarà così istruttivo per tutti per le azioni e per le situazioni (*bhāva*) che propone e per i sentimenti che fa nascere. Il teatro recherà sollievo (anche) agli infelici che sono afflitti dal dolore, dalle malattie, dall’eccessivo lavoro, aiuterà a perseguire il dovere e la fama, una lunga vita, la conoscenza e la bontà e educerà il popolo. Non esistono sentimenti importanti, arti o mestieri, congegni, azioni che non siano fondati sul teatro. [...] Così questo *Nāṭyaveda* sarà adorato con gioia nel mondo. Non si potrà mettere in scena uno spettacolo drammatico (*prekṣā*) senza l’offerta di una *pūjā* sul palcoscenico. [...] L’attore (*naraka*) o il suo potente patrono (*arthapati*) che non offrano una *pūjā* o non si adoperino per offrirla dovranno sopportare sciagure» (Bharata 1951-1961, vol. I: 15-17 *passim*).

Il teatro diventa un mezzo di conoscenza, di insegnamento e di elevazione spirituale, ma anche uno strumento di potere per controllare le masse. Il testo teatrale adombra un *corpus iuris* che sancisce tutto quello che deve esser fatto, riconferma le leggi di Manu e i drammaturghi diventano i filosofi della Repubblica di Platone.

Così nel *Nāṭyaśāstra*, il quinto *Veda*, è palmarmente esemplificata la nascita del teatro indiano: a mio avviso si tratta della più straordinaria e apodittica dimostrazione di appartenenza antropologica della storia del teatro. Non solo lo si fa discendere direttamente dalla volontà divina, ma lo si connette indissolubilmente con la storia della cultura, lo si definisce un divertimento per tutte le categorie sociali (ad eccezione degli intoccabili, i non nati, considerati inaccettabili da una parte della società indiana sino agli ultimi decenni del secolo scorso), che può iniziare solo dopo la sacralizzazione dello spazio scenico. Quest’ultima precisazione connette il teatro sanscrito sin dalle origini e il teatro danza in seguito con la maggior parte dei generi teatrali asiatici, che non possono iniziare prima che un sacerdote abbia benedetto lo spazio della rappresentazione. Ad esempio a Bali oppure nell’odierno Giappone, ove all’inizio della stagione



teatrale o prima di una nuova produzione un sacerdote (shintoiista o buddhista a seconda del credo dello *iemoto*, il capo della compagnia) benedice (pragmaticamente) il palcoscenico chiedendo il favore e l'affluenza degli spettatori, antico retaggio di un rito che aveva valenze religiose. Gli scopi sono diversi (a Bali e in India rimane il portato religioso, mentre in Giappone si è smarrito), tuttavia la struttura non ha perduto nei paesi citati (ma gli esempi avrebbero potuto essere numerosi) le valenze originarie.

A mio avviso l'equazione *celebrante+pūjā+abitazione=sacerdote+pūjā+teatro*, sancita dai *Veda* e dal *Nāṭyaśāstra*, prefigura, per dirla con Lévi-Strauss, fondamentali analogie: l'invariante *pūjā* compare nei due termini dell'equazione al medesimo posto e lega il primo e il terzo membro, colui che celebra nell'abitazione è quindi analogo al sacerdote che celebra in teatro, l'abitazione è analoga, dal punto di vista antropologico, al teatro, perché in entrambi i luoghi si vive e si lavora secondo i precetti ineludibili dei *Veda*. Dal punto di vista della ritualità, il maestro (*nāṭyacharya*), probabilmente direttore della compagnia e responsabile degli allestimenti scenici (*sūtradhāra*), «che usualmente era l'attore più anziano e rispettato, forse, come Bharata, il padre degli attori» (Brandon 1993: 66), è analogo a colui che celebra la *pūjā* in casa. E ancora: il maestro di cerimonie, il sacerdote, il produttore o creatore della performance «crea arte dall'insieme di media e codici, proprio come, nella musica classica, un direttore d'orchestra fonde e oppone i suoni dei differenti strumenti per produrre un effetto spesso irripetibile» (Turner 1986, [1993]: 78), proprio come l'uomo più anziano in casa con le sue azioni rituali fonde e organizza l'armonia e il vivere secondo i precetti dell'hinduismo. Come gli attori, consacrati prima dell'inizio della rappresentazione, si identificavano con le divinità e gli eroi rappresentati e riprendevano il loro *status* abituale solo al termine della recita (Franci 2000: 102), così il celebrante in casa si identificava empaticamente con la divinità evocata e adorata. Nel rituale vedico sono presenti elementi spettacolari e drammatici:

«Il rituale contiene scene dramatizzate, per esempio gli episodi singolari, talora burleschi, del *mahāvratā* [...] il sacrificio stesso, non è forse un dramma? Fatti del genere non possono certo dare conto della specificità del teatro classico in quanto fenomeno letterario. Ma aiutano a vedere in quali circostanze ha avuto origine» (Renou e Filliozat 1947-1953, vol. II: 260).

Gli attori discendono da Bharata, un membro della casta sacerdotale, i *brāhmaṇa*. Come poi, in

seguito, gli attori e le attrici non solo in India ma in tutto il mondo siano stati considerati, sino al diciannovesimo secolo, appartenenti agli strati più bassi della società è un problema di grande rilevanza che esula dagli ambiti di questo intervento (me ne sono occupato in più occasioni, ad esempio con studi pubblicati nel 1981 e 1985).

Brahmā ha creato il teatro

«pensando che gli attori debbano sottoporsi a un lungo *training* prima di iniziare una rappresentazione. In origine questo *training* derivò dallo stesso creatore e fu trasmesso agli uomini da Bharata e dai suoi cento figli. Esso richiede lo sviluppo di speciali stili di danza, musica, recitazione e rituali. Il teatro eseguì numerosi scopi, non ultimo dei quali quello di edificare e intrattenere. Come molti altri eventi rituali, il teatro doveva essere rappresentato secondo uno schema prestabilito e presentato come un sacrificio in onore degli dèi» (Richmond in Richmond, Swann e Zarrilli 1993: 26-27).

Mentre le fonti mitiche, folkloriche e religiose sull'origine del teatro indiano sono molto ricche, quelle storiche presentano lacune, sono scarse e non permettono di avanzare ipotesi scientificamente corrette confortate da una dovizia di dati: probabilmente è possibile ipotizzare la nascita del teatro in India presumibilmente tra il 200 e il 100 a.C. I più antichi frammenti del teatro sanscrito, datati primo secolo d.C., mostrano una struttura drammaturgica ben sviluppata e una organizzazione performativa complessa. Negli scavi che hanno portato alla luce i resti delle grandi città di Moenjo Dāro e Harappā sono state trovate piccole statue di terracotta catalogabili come figure danzanti, a testimonianza di quanto antiche siano le origini di questa forma performativa.

Non è possibile conoscere verosimilmente come fosse messo in pratica ai suoi tempi il *Nāṭyaśāstra*:

«La cosa più probabile è che fosse un testo come i libri di Stanislavskij o come *Per un teatro povero* di Jerzy Grotowski, cioè una collezione di esempi di ciò che in scena si è verificato che funziona. In quanto tale il *Nāṭyaśāstra* serve come un nodo di scambio o un incrocio che connette la pratica antecedente con la pratica a venire» (Schechner 1998-1999: 176).

Bharata pone molta attenzione nel definire l'attore e lo spettatore, poli del dramma che riflettendosi si specchiano l'uno nell'altro, perché lo spettatore vede e ode la propria storia danzata e raccontata dall'eroe del dramma, analogamente a quanto vedevano e udivano gli spettatori nel teatro di Dioniso ad Atene. Per essere accettati dal pubblico i testi messi in scena dovevano attenersi ai precetti dei *Veda*, gli attori dovevano essere in grado di esprimersi, con costumi e trucchi appropriati, sia con parole che con gesti. Le danze, le canzoni e l'accompagnamento musicale dovevano corrispondere alle esigenze prospettate dal dramma: poiché un dramma fosse proclamato perfetto tutte queste regole dovevano essere state soddisfatte. Non è senza significato il richiamo ai *Veda*, i sacri libri dell'hinduismo, non trattati di tecnica teatrale: il teatro quindi facendovi ineludibilmente riferimento si inserisce perfettamente nel contesto della società hinduista, la esalta e la esemplifica al tempo stesso. Il teatro non può essere avulso dalla società che lo fa nascere e lo alimenta.

Bharata definisce pure il pubblico ideale del teatro che ha teorizzato: il teatro sanscrito è polisemico, parla con lingue diverse agli spettatori, li sollecita a seconda delle diverse possibilità intellettuali, li richiama ai concetti fondanti della società creata e realizzata secondo i *Veda* e le leggi di Manu:

«Coloro che abbiano un buon carattere, nascita illustre, cultura e costumi sobri, che siano desiderosi di fama e di virtù, imparziali, avanti negli anni, amanti del teatro in tutti i suoi aspetti, vigili, onesti, esperti nell'esecuzione dei quattro tipi di strumenti musicali perché non influenzati dalle passioni, a conoscenza dei costumi e del trucco, delle regole dei dialetti, dei quattro tipi di rappresentazione drammatica, della grammatica, della prosodia e degli altri diversi *śāstra*, che siano molto virtuosi, esperti nelle diverse arti e mestieri e possiedano un notevole senso dei *rasa* e dei *bhāva* dovrebbero diventare spettatori nella visione di un dramma. [...] Colui che è felice qualora veda una persona felice, che sia infelice qualora veda una persona infelice, si senta miserabile qualora veda un miserabile dovrebbe essere considerato spettatore di un dramma» (Bharata 1950-1961, vol. I: 519 *passim*).

Questa definizione, che prefigura un uomo ideale come è prospettato nei *Veda*, introduce un fondamentale concetto, quello cioè della concordanza (*sōō*) tra l'opera drammatica e lo spettatore, analogamente a quanto sostenuto da Zeami per il teatro *nō*. Inoltre mi pare

significativa la sottolineatura dell'adesione empatica al dramma da parte dello spettatore: non si tratta di una forzatura ma, al contrario, di una ulteriore ed evidente sottolineatura della funzione del teatro sanscrito, quella cioè di educare mostrando sia le virtù di déi ed eroi, sia le azioni malvagie dei demoni, virtù e azioni malvagie che hanno dato vita al mondo hinduista nell'universo karmico. Lo spettatore è dunque anche «un osservatore e perfino un sorvegliante. Benché non abbia lo *status* di officiante sembra incaricato di svolgere una parte delle funzioni che in linea di principio spettano al *brahman*» (Malamoud 1987-2002, [2005]: 228).

Gli attori si esercitavano e si esercitano sul pavimento, chiamato la “madre” di tutti gli esercizi, come ho potuto constatare personalmente quando, per la prima volta, nel 1977, mi sono recato in India, in Kerala, per studiare il teatro danza *kathakali*. La terra, la Madre Terra, che dà forza e sostiene, che si chiama con il battito dei piedi, la Madre Terra delle culture mediterranee e medio-orientali. Il dominio dell'archetipo della Grande Madre «costella la situazione psichica primordiale, in cui la coscienza si sviluppa solo lentamente, rendendosi libera, con una graduale emancipazione, dal predominio dei processi direttivi dell'inconscio» (Neumann 1956, [1981]: 93).

I miti che affermano l'origine divina del teatro e i riti con i quali si iniziano tutte le rappresentazioni, così come i pensieri indiani sulla filosofia e l'importanza propriamente spirituale dell'emozione estetica che il teatro origina, e cioè «sulla “felicità”, sullo “stare-nel-sé-assoluto” che lo spettatore prova, sull'estasi e il rapimento, sull'uscire dal proprio io che gli danno un'esperienza simile a quella della liberazione» (Malamoud 1987-2002, [2005]: 220), sono rinvenibili soprattutto nel *Nāṭyaśāstra* più che nelle opere teatrali. Poiché «un mito è composto dall'insieme delle sue varianti, l'analisi strutturale dovrà considerarle tutte alla stessa stregua» (Lévi-Strauss 1958, [1975]: 243): ne consegue che per decodificarlo sarà necessario esaminarne i molteplici aspetti, come brevemente ho cercato di fare. Nel teatro sanscrito la comicità ha un ruolo importante, assolve a una funzione sociale, propone in scena uno spaccato della vita reale che si intercala perfettamente con la vicenda mitica con il personaggio di *vidūśaka*, ruolo qualitativamente e quantitativamente privilegiato che istituzionalizza la comicità, «una delle figure più interessanti del teatro indiano» per mezzo del quale «la vita entra addirittura nelle regge, negli eremi, con il suo buon senso, con la capacità di ridere e di sorridere dei casi del mondo, in contrasto con la seriosità dei protagonisti di tante vicende» (Piretti Santangelo 1982: 49).

Per concludere ricordo che il declino del teatro sanscrito può essere imputabile a una somma di

eventi accaduti a partire dal IX secolo, nonostante la sua influenza sia ancora presente e tangibile in molte forme di teatro danza. Le invasioni di eserciti stranieri e le continue guerre resero impossibili per i re indiani sconfitti mantenere a corte compagnie di attori, che furono costretti a proporre spettacoli peregrinando di villaggio in villaggio, senza ottenere successo perché il popolo non intendeva il sanscrito, strutturalmente simili a un lungo poema e rigidamente codificati secondo i principi del *Nāṭyaśāstra*. Di conseguenza gli attori iniziarono a recitare nelle lingue locali e la pratica di mettere in scena drammi in sanscrito in pochi secoli quasi scomparve, confinata in alcune aree del paese. Attualmente il teatro sanscrito è rappresentato con rigore filologico oppure attualizzato nel teatro di ricerca e sperimentazione e il pubblico apprezza queste diverse ipotesi performative che tendono a mantenere vivo un inalienabile momento della storia della *koiné* indiana.

### Bibliografia

Azzaroni Giovanni

1981 *Del teatro e dintorni*, Roma, Bulzoni.

1985 *La rivoluzione a teatro*, Bologna, CLUEB.

2006 *Teatro in Asia (Nepal - Bhutan - India - Sri Lanka)*, vol. IV, Bologna, CLUEB.

Bharatamuni (o Bharata)

1950-1961 *The Nāṭyaśāstra*, 2 voll., trad. ingl. Manomohan Ghosh, The Royal Asiatic Society of Bengal, Manisha, Calcutta 1995/2.

Brandon James R.

1993 *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.

Franci Giorgio Renato

2000 *L'induismo*, Bologna, il Mulino.

Lévi-Strauss Claude

1958 *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon (trad. it. *Antropologia strutturale*, Milano, il Saggiatore 1975/6).

Malamoud Charles

1987-2002 *La danse de pierres - Études sur la scène sacrificielle dans l'Inde ancienne* (trad. it. *La danza delle pietre*, Milano, Adelphi 2005).

Neumann Erich

1956 *Die Grosse Mutter*, Zürich, Rhein-Verlag (trad. it. *La Grande Madre*, Roma, Astrolabio Ubaldini 1981).

Piretti Santangelo Laura

1982 *Il teatro indiano antico - Aspetti e problemi*, Bologna, CLUEB.

Platone

1991 *Leggi*, in Id., *Tutti gli scritti*, Milano, Rusconi.

1991 *Repubblica*, in Id., *Tutti gli scritti*, Milano, Rusconi.

Renou Louis, Filliozat Jean *et al.*

1947-1953 *L'Inde classique - Manuel des études indienne*, vol I., Paris, Payot, vol. II, Paris-Hanoi, EFEO / Imprimerie nationale.

Richmond Farley P, Swann Darius e Zarrilli Phillip B.

1990 *Indian Theatre - Traditions of Performance*, Honolulu, University of Hawaii Press, New Delhi, 1993.

Schechner Richard

1998-1999 *Rasa Aesthetic*, in «Teatro e Storia», nn.20-21.

Turner Victor

1986 *The Anthropology of Performance*, New York, Paj Publications (trad. it. *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino 1993).

III. *An Attempt to Compare Nāṭyaśāstra and Abhinayadarpaṇa: A Lexical Analysis on the Rasas and the Sthāyibhāvas (Nāṭyaśāstra ch. VI-VII) and a Detailed Comparison of the Head, the Eyes and the Neck Movements (Nāṭyaśāstra ch. VIII) Through the Abhinayas.*

di Pietro Chierichetti

III.1 *Introduction*

At the International Conference «Danzare il Nāṭya» («Dancing Nāṭya») organized at the University of Bologna (April 10, 2014) I presented a lecture dedicated to the lexical differences between Nāṭyaśāstra (NŚ) and Abhinayadarpaṇa (AbhD) a propos of the terms used to describe the *rasas*. In particular, I observed how it was possible to trace terms describing *rasas* in the Nandikeśvara's work, and I noted the differences with respect to NŚ.

I argued that Nandikeśvara's work shows an interesting independence from NŚ. This is because the terms used to describe *rasas* are not the same Bharata utilized in his treatise.

Naturally, my proposal was circumscribed to the lexicon. I did not pretend to say something exhaustive and definitive, but rather only to indicate a path of research and offer a first interpretation and analysis of the relationship between the two texts.

During the conference, I developed ideas about how to improve my research and focus on the *abhinayas*, since the text of Nandikeśvara exclusively deals with this aspect. Thanks mostly to the lecture given by Prof. Katia Légeret, I began to think about developing my research by observing the differences between some movements and their *viniyogas*. Therefore, I decided to develop my research more by observing how Bharata and Nandikeśvara respectively treat the movements of the head, the glances, and the gestures of the neck.

In this paper, I have compiled the results of these two components of my analysis. In the first section, I offer a concise reflection about the lexicon of the two texts regarding the eight *rasas* (and the *sthāyibhāvas* in particular); in the second section, I discuss data concerning the analysis of the 8<sup>th</sup> chapter of NŚ. Here, I focus in particular on the movements of the head, of the eyes, and of the neck.

I developed a detailed analysis of the names of the gestures, as well as the indications used to make them and the *viniyoga* (the use of these gestures in the *nāṭya*).

For every movement, I prepared a table containing the names, the description of the gestures, and the list of the *viniyogas* (in the Appendix). I used the digital edition input by Padmakar Dadegaonkar, Sowmya Krishnapur and Haresh Bakshi at GRETIL (Göttingen Register of Electronic



Texts in Indian Languages) for the NŚ and the *Nandikeśvara's Abhinayadarpaṇam, a manual of gesture and posture used in ancient Indian dance and drama*, edited by Ghosh in 1957 for the AbhD. I also utilized the translations of the NŚ (*The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata-Muni, completely translated for the first time from the original Sanskrit with an Introduction and various Notes*, edited by M. Ghosh, The Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1959) and of the AbhD (*The Mirror of Gestures, Being the Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara*, translated into English by Ananda Coomaraswamy and Gopala Kristnayya Duggirala, Harvard University Press, Cambridge 1917 and *L'Abhinayadarpaṇa di Nandikeśvara*, translation, introduction and notes by Pietro Chierichetti, Alfredo Ferrero Editore, Ivrea, 2010 [in Italian]).

For the descriptions and the *vinīyogas*, I decided to largely make use of the translations of Ghosh and Coomaraswamy. This is mostly because I think the works of these two eminent scholars are both valid and interesting. Secondly I furnished the Sanskrit text in the Appendix in every case so that specialists would be able to directly observe the text in the original language. Meanwhile, non-specialists could easily read the data emerging from the text analysis. In any case, I added some information and some elements which had not resulted from the two translations, and I pointed out any possible differences or missing elements.

I inserted the tables in the Appendix so that readers would be able to directly observe the data I has used to draw my final considerations.

### III.2 Lexical Analysis of the *Sthāyibhāvas*

For the origin of *rasa*, it is fundamental to read what Bharata says in the NŚ 6.32: *tatra vibhāva anubhāva vyabhicāri saṃyogād rasa niṣpattiḥ*, i.e. «The *rasa* arises from the union of these three states, *vibhāva*, *anubhāva* and *vyabhicāribhāva*» (Ghosh 1957: 120). The “taste” of a performance is linked to different arising emotions. *Vibhāvas* are the Determinant, which is to say the elements causing a spontaneous reaction (*anubhāva*, i.e. Consequent). Therefore, a Transitory State (*vyabhicāribhāva*) emerges. Before becoming *rasa*, it is necessary that this combination of elements becomes *sthāyibhāva*, i.e. something persisting (Dominant States).

«Finally, there is a total effect of his reaction and behavior on himself to the extent that he forgets himself, when his entire individuality takes, so to say, a different

appearance and even when all the involuntary and voluntary reactions are not perceptible, there is a short interval during which one could clearly perceive him as an angry man. This interval is distinguished as a *sthāyibhāva*» (Rangacharya 2011: 79).

*Sthāyibhāvas* are at the origin of the *rasa*, the taste, the sentiment of a show or of a performance. Bharata explains this mechanism by quoting a famous *śloka* (NŚ 7.8): *yathā narāṇām nṛpatiḥ śiṣyāṇām ca yathā guruḥ evaṃ hi sarvabhāvānām bhāvaḥ sthāyi mahāniha*, «Just as a king is superior to other men, and the preceptor is superior to his disciples, so the Dominant States are superior to the other States» (Ghosh 1957: 121).

The AbhD of Nandikeśvara is dedicated at the *abhinayas*, i.e. the gestures the actor can use to «lead something to the spectators». The actor has to lead the *rasa* to the public. In order to do this, he can use some *abhinayas*, gestures and movements injecting the *rasas*, and, in turn, inspire an emotional reaction according to the taste of the performance.

In my lecture at the International Conference «Danzare il Nāṭya» («Dancing Nāṭya»), I tried to observe the words Bharata uses to define the *sthāyibhāvas* and the *rasas* and to trace the lexicon used by Nandikeśvara in his description of the *abhinayas*. I wanted to know if there was a link, in terms of the lexical aspect, between these two texts, limited to these elements.

Indeed, the AbhD is traditionally considered to be an abridgment of the Bharatārṇava,<sup>1</sup> and, in India, the NŚ is considered to be the “Bible” of the *nāṭya* and of Indian dance-theatre.<sup>2</sup> Is there a real relationship between these two texts? Do they belong to the same tradition or not?

It is not easy to answer to these questions, but a lexical survey might offer some insight into the problems.

Bharata exposes interesting elements in the 6<sup>th</sup> and in the 7<sup>th</sup> chapter that we have considered for our analysis. In the 6<sup>th</sup> chapter Bharata treats the *rasas* and in the 7<sup>th</sup> chapter he speaks about *bhāvas* and *sthāyibhāvas* in particular. Bharata indicates eight *rasas*: Rati (love), Hāsya (ridiculous), Karuṇā (compassion), Rudra (terror), Vīra (heroism), Bhayānaka (fear), Bībhatsa (disgust), Adbhuta (marvelous); and eight *sthāyibhāvas* (with a little difference in the names): Rati (love), Hāsya (ridiculous), Śoka (compassion), Krodha (terror), Utsāha (heroism), Bhaya (fear), Jugupsā (disgust) and Vismaya (marvelous).

<sup>1</sup> A work attributed to Nandikeśvara.

<sup>2</sup> Sorell 1967 (52).

In his work, Nandikeśvara describes several *abhinayas*, and he furnishes the *vinīyoga* of all of them.

In my survey, I observed the terms of the *abhinayas* afferent to the semantic fields of the *rasas* and the *sthāyibhāvas* indicated by Bharata.

By enumerating the Dominant States (*sthāyibhāva*) in the different Sentiment (*rasa*), Bharata begins with Rati (love, eroticism).

In NŚ 6.45, he uses the terms *śṛṅgāra*, *rati*, *ujjvala* (splendid) and the derivative *śṛṅgāravān* to describe this *sthāyibhāva*. Nandikeśvara uses expressions like *praṇayakopa* (heartaches) for the head gestures Sama (AbhD 50-51); *kopa* (passion) (62) and *viraha* (lack of) (65) for the head gesture Parāvṛtta; *śṛṅgāraṇaṭana* (erotic dance) and *kāntakapoladvayacumbana* (kissing the cheeks of the loved) for the neck movement Parivartitā (84); *ugrabhāva* (furious condition) for the hand gesture Śukatunda (116); *madana* (kind of embrace) for the hand gesture Śikhara (119); *līlākusumadhāraṇa* (bearing a flower for a lovers date) for the hand gesture Kapittha (123); *pañcabāṇa* (having five arrows, an epithet of the god of love) for the hand gesture Mukula (162); and *sneha* (love) for the two hands gesture Kīlaka (195).

It is interesting to observe that there is no correspondence, and that the language of the AbhD is completely independent from the Bharata's words.

For the Hāsyā *sthāyibhāva* (ridiculous), Bharata uses terms like *hāsa*, *hasati* and *hāsayati* in NŚ 6.48. In the AbhD, I am able to trace only one single reference to this *rasa* when Nandikeśvara describes the two hands gesture Kīlaka (195) and he uses the term *narmānulāpa* (funny expression). It is interesting that, when Nandikeśvara has to refer to something connected to the comic aspect, he does not use the terminology found in NŚ.

For the *sthāyibhāva* Karuṇa (compassion), Bharata uses only the term *karuṇa* (NŚ 6.62), meanwhile, Nandikeśvara seems to avoid this sentiment in his works. Among the *abhinayas*, one single expression can be connected to this sentiment, that is to say *mūrca*,<sup>3</sup> when Nandikeśvara is describing the head gesture Adhomukha (54).

In NŚ 6.63, Bharata exposes the *sthāyibhāva* Rudra (terror) with terms like *raudra* (violent), *krodha* (anger), *sphuraṇa* (the act of trembling) and *hastāgra* (horripilation).<sup>4</sup> Nandikeśvara makes reference to this sentiment by describing the head gesture Ālolita with the term *udvega*

<sup>3</sup> I read *mūrcha*, "fainting".

<sup>4</sup> Ghosh 1957 (113).

(trembling ) (56), the head gesture Sama with the expression «*stambhane niṣkriyatve ca*» (52),<sup>5</sup> and the hand gesture Haṃsāsya with the word *romāñca* (horripilation) (156). Also, in this case, there is no coincidence, and Nandikeśvara seems to choose another vocabulary to make reference to the same sentiment.

In NŚ 6.66, Bharata describes the *sthāyibhāva* Vīra (heroism) and this term *vīra* is the only one I can “pick up” about this semantic field. Nandikeśvara uses the compound *rājabhāva* (Royal condition) describing the attitude of the body (*sthānaka*)<sup>6</sup> for the Aindra (279), the compound *vīrāgatiḥ* (320) describing the step (*gati*) of the hero (*vīra*), and the term *pratāpa* (Heroism) describing the hand gesture Patāka (95). In this case we can observe that the term *vīra* is the absolute protagonist in both of the texts.

The *sthāyibhāva* Bhaya (fear) is described in NŚ 6.68. Here, Bharata uses terms like *bhayānaka*, *bhaya* and *romāñca*. Nandikeśvara uses *bhīti* describing the head gesture Mṛgaśīrṣa (140), *bhita* (terrified) describing the head gesture Dhuta (58), the compound *mahābhaya* describing the hand gesture Sandaṃśa (160) and the term *romāñca* describing the hand gesture Haṃsāsya (156).<sup>7</sup>

When speaking about *sthāyibhāva* Bibhatsa (disgust) in NŚ 6.73, Bharata uses *bībhatsa*, *jugupsā* (disgust), *udvega* and *moha* (confusion). In the AbhD, we find the term *romāñca* a propos of the hand gesture Haṃsāsya (156), *niṣkriyatva* for the head gesture Sama (52), *udvega* for the head gesture Ālolita (56) and *mūrca* for the head Adhomukha (54). We can also find the term *udvega* in both the texts, but, in this case, the lexicon of Nandikeśvara is very autonomous once again.

For the *sthāyibhāva* Adbhuta (marvelous), Bharata uses words like *adbhuta*, *vismaya* (wonder), *stambha* (paralysis) *romāñca* and *jaḍatā* (stupefaction) (6.74). Meanwhile, Nandikeśvara uses *aścarya* (astonishment) describing the glance Sama (68) and the hand gesture Sūcī (130), the compound *sarasatvānumoda* (pleasure for the freshness) for the neck movement Sundarī (81), *romāñca* for the hand gesture Haṃsāsya (156) and *niṣkriyatva* for the head gesture Sama (52). Similarly, in this case, the only term we can find in both of the texts is *romāñca* since the terminology is really quite different.

After this survey, I examined the terminology in the 7<sup>th</sup> chapter. Here, Bharata exposes the marks of the *sthāyibhāvas* (NŚ 7.9-27). In terms of this section, I decided to apply a countercheck. I tried

<sup>5</sup> In the paralysis and in inactivity.

<sup>6</sup> Immovable.

<sup>7</sup> It is interesting to note that in this case the term *romāñca* is used by both the texts.

to consider if some of the terms used by Bharata were traceable in the AbhD. The results are very interesting. In the NŚ 7.10, when Bharata treats of the *sthāyibhāva* Śoka, he uses the term *vaivarṇya* (diversity) and we find the same term in AbhD 41. Nandikeśvara uses this word to mark one of the *sāttvika abhinaya* (peculiar emotional states producing the particular physical reactions like tears, perspiration and so on). The term *unmāda* (mad) is used by Nandikeśvara in AbhD 75 for the *vinīyoga* of the glance Mīlita. In NŚ 7.11, Bharata treats the *sthāyibhāva* Bhaya and I were only able to trace a few words in the AbhD. Here, *prakampita* (tremble) (85) is used by Nandikeśvara to indicate a position for the neck. The word *pariśoṣa* (dry mouth) is used in AbhD 63 to indicate the movement of the head Utkṣipta. The word *sveda* (perspiration) – used by Bharata – is close to the word *svedāmbu* in AbhD 41 used to indicate one of the *sāttvika abhinaya* like the term *vepathu* (tremor) (in AbhD 41).

Nothing more was found.

This lexical distance is really quite interesting and it integrates my first analysis: in the AbhD I cannot trace the words Bharata uses to mark the *sthāyibhāvas*.

At the end, and with respect to the minimal part that was analyzed, I can affirm some things. The lexicon of the AbhD a propos of *sthāyibhāvas* is quite independent from the lexicon of the NŚ. Therefore, I can affirm that Nandikeśvara is not following Bharata in this case, and he is probably referring to an autonomous tradition in its own right.

### III.3 Analysis of the Aabhinayas for the Head, the Eyes and the Neck

After this concise study, I decided to accept the indications of Prof. Katia Légeret. In her lecture at the conference «Danzare il Nāṭya» («Dancing Nāṭya»), she suggested exploring the differences and similarities between different text traditions and also to refer to the actual performances. I agreed with the indications provided by Katia Légeret because I think the concept of tradition is not a static one. Furthermore, in Hindū tradition, evolution and innovation are a part of that mobile and dynamic concept of tradition.<sup>8</sup> In the second part of this paper I have attempted to

<sup>8</sup> Lewis & Hammer 2007: 1-2. About the concept of dynamism, I refer to studies about Ritual dynamics: see Michaels 2010. It could be interesting to see the considerations made by Madhav Deshpande about the definition of Sanskrit language as a language of the community of *śiṣṭas*: each new generation of these linguistic groups provided an attempt to furnish a definition and an example of the perfect language (see Deshpande 1993: 72). In the same way, I suppose that the concept of tradition is defined through time in a similar way. My studies about rituals tried to also prove that, in the ritual, the definition of the “Vedic” procedure or of the perfect way of celebration is not a static system. Rather, it is one which could be modified through the time (see Chierichetti 2013: 215 ff.). The Vedic tradition, in terms of its ritual aspects, is not defined one time forever, and my hypothesis is that tradition in

collect the results of my exploration of chapter 8<sup>th</sup> of the NŚ. In particular, I focused on the head movements, glances and neck movements that were also in the AbhD. In fact, chapter 8<sup>th</sup> of the NŚ deals with several other topics and gestures, but only these three kinds of gestures (those for the head, for the neck and glances) were able to be located in AbhD.

### III.4 Names of Abhinayas

By observing the Tables below, I argue that there are three different situations. The relationship between NŚ and AbhD is certainly a complex thing, but I can say that I have offered some solid elements to start the discussion. In this case, I think I have a paradigm we can follow in order to study the relationship between these two texts. This paradigm arises from the data analysis and it is composed by two branches. The first one emerged from the analysis of the head gestures or movements (Table no. 1).

Table 1.

	Total number of head movements	Number of coincident names	Number of non-coincident names	Movements not present in the other text
<i>Nāṭyaśāstra</i>	13 <sup>9</sup>	6	2	5
<i>Abhinayadarpaṇa</i>	9			1

In this case, I can say that the relationship between NŚ and AbhD is really very close. We have six coincident names, and AbhD seems to strictly follow NŚ because only one movement is not present in NŚ. I can say that AbhD almost totally follows the NŚ, but I have to also consider that the tradition passed down by NŚ is richer than the tradition of AbhD. This is because we have thirteen movements in NŚ and only nine in AbhD. Furthermore, obviously, we must consider that only the one movement rubricated by Nandikeśvara is not present in Bharata's NŚ and this could be an interesting point to analyze.

A second consideration rests on the analysis of glances (Table no. 2).

India is a dynamic concept.

<sup>9</sup> Bharata in 8.36 of the Ghosh translation (8.38 of the GRETIL digital text) says that there are many other gestures of the head that he defines as *lokābhinaya*, popular; he defines them as "*lokasvabhāvena*", "with popular condition".

Table 2.

	Total number of glances	Number of coincident names	Number of non-coincident names	Glances not present in the other text
Nāṭyaśāstra	54	7	-	47
Abhinayadarpaṇa	8			1

Above all, NŚ is much richer than AbhD. In NŚ, we have fifty-four glances and only eight in AbhD. Furthermore, in this case, we can see that AbhD follows NŚ because seven out of the eight glances are the same in NŚ.

However, the names are also very coincident and the difference in the number of glances is really quite high. AbhD is certainly following NŚ, but there is one glance not present in NŚ. It therefore could be an element worthy of attention.

In particular, it is interesting to observe the fact that the coincident gestures are inserted by Bharata in an additional section after a long list of glances and movements of the eyeballs.

First of all, we have to consider how Bharata introduces this section. After having listed the eyeball gestures, Bharata said: *svabhāvasiddhamevaitat karmaṃ lokakriyāśrayam evaṃ raseṣu bhāveṣu tārākarmāṇi yojayet* (NŚ 8.105), i.e. «This action is natural and it has its origin in popular practice (*lokakriyāśrayam*); these eye movements can be applied in all the *rasas* and the *bhāvas*». After that, Bharata says: *athā'traiva pravakṣyāmi prakāraṇ darśanasya tu* (NŚ 8.106a), i.e. «Now here I will tell the kind of the glance». To understand these passages, we have to consider NŚ 8.97 and 8.98a: *ṣaṭatrimśad dṛṣṭayo hyetā yathāvat samudāhṛtāḥ rasajānām tu dṛṣṭinām bhāvajānām tathaiava ca tārāpuṭabhruvām karma gadato me nibodhata*. Bharata affirms to have treated the thirty-six *dṛṣṭis* (glances) and from now on he wants to expose the *dṛṣṭis* which originate from *rasas* and *bhāvas* and the actions (*karma*) of the pupil of the eye (*tārā*), of the eyelid (*puṭa*), and of the eyebrow (*bhruva*).

In fact, as Ghosh translates: «Here I have finished the proper description of the thirty-six Glances; now listen about the [additional] Glances and gestures of the eyeballs, the eyelids and the eyebrows due to the Sentiments and the States» (Ghosh 1957: 159).

It seems that Bharata adds some glances, and I can understand that these “additional” glances are linked to *rasas* and *bhāvas*. Furthermore, they could also be linked to popular practice. This is



undoubtedly an interesting element.

In any case, I have to note that Bharata does not put these additional glances in the same list as the other glances and, curiously, these additional glances coincides with the glances found in AbhD.

This is not the time where I can express a definitive conclusion, but this coincidence is undoubtedly interesting. I can therefore consider some hypotheses.

NŚ adds these glances in a certain period of its composition when it was faced with another tradition or with another source. Bharata classifies these glances as popular, and therefore, AbhD has a “popular source” that we have to identify.

AbhD only quotes these glances because it is a summary, and it decides to quote only the glances linked expressly by Bharata to *rasas* and *bhāvas*. Lastly, I can suppose that AbhD has its own unique source and that Bharata decides to insert the glances (taken from this source) only due to the desire for completeness that is so typical of this work: «The eminence of the *Nāṭyaśāstra*, therefore, lies not in the fact that it was the first book on the subject, but that, it was the first comprehensive treatise» (Rangacharya 2010: XX).

The second branch of my paradigm concerns the neck movements. In this case, I can say that the relationship between these two texts is lacking (Table no. 3). Here, I mean that there seems to be no relationship because we do not have any coincident names: NŚ and AbhD seem to be totally independent.

Table 3.

	Total number of neck movements	Number of coincident names	Number of non-coincident names	Neck movements not present in the other text
<i>Nāṭyaśāstra</i>	9	-	-	9
<i>Abhinayadarpaṇa</i>	4			4

Also, in this case, NŚ is richer than AbhD but we must also accept that the difference in number is not very great.

## III.5 Description of the Abhinayas

When analyzing the description of the movements, I notice an interesting situation; in terms of the head gestures I see that in only one case (Dhuta) there is no coincidence in the descriptions (Table no. 4).

Table 4.

Description of the coincident head movements			Evaluation
	<i>Nāṭyaśāstra</i>	<i>Abhinayadarpaṇa</i>	
1. Kampita	When the movements in the Ākampita head are quick and copious, the same is called Kampita. <sup>10</sup>	The head is moving up and down.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Same position<sup>11</sup></li> <li>• Same words</li> </ul>
2. Dhuta	A slow movement of the head. <sup>12</sup>	The head is turned continuously to the right and left.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Different position</li> </ul>
3. Parivāhita	When the head is alternately turned to the two sides.	When the head is moved from side to side like a Yak's tail.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Same position</li> <li>• Different words</li> </ul>
4. Udvāhita	When it is turned upwards once.	Raising the head and keeping it still.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Same position</li> <li>• Different words</li> </ul>
5. Parāvṛtta	When the face is turned around.	When the head is turned to the side.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Same position</li> <li>• Same words</li> </ul>
6. Utkṣipta	When the face is raised.	Turning the head to the side and upwards.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Slightly different position</li> <li>• Different words</li> </ul>
7. Adhogata /Adhomukha	The head with the face looking downward.	The head is bent down.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Same position</li> <li>• Same words</li> </ul>
8. Parirolita / Ālolita	When the head is moving to all sides.	The head is moving in a circle.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Same position</li> <li>• Different words</li> </ul>

This is shown substantially because NŚ does not give a real description. It is also interesting to observe that the words used to describe the position are really different in four cases. Therefore a

<sup>10</sup> Ākampita: moving the head slowly up and down.

<sup>11</sup> Considering Ākampita.

<sup>12</sup> It is not specified further.

substantial coincidence emerges from the two traditions.

A totally different situation a propos of the glances (Table no. 5).

Table 5.

	Description of the coincident glances		Evaluation
	<i>Nāṭyaśāstra</i>	<i>Abhinayadarpaṇa</i>	
1. Sama	The eyeballs are in a level position and at rest.	The glance is similar to that of a joyous goddess. <sup>13</sup>	Different
2. Sācī	The eyeballs are covered by the eyelashes.	Looking out of corners of the eyes without moving the head.	Different
3. Anuvṛtta	Glance which carefully observes any form.	Glancing quickly up and down.	Different
4. Ālokita	[The eyeballs] in suddenly seeing any object.	Swiftly turning with keen glances.	Slightly similar
5. Pralokita	Turning [eyeballs] from side-to-side.	Turning from side-to-side.	Similar
6. Ullokita	[Turning the eyeballs] upward.	Directing the glance upward.	Similar
7. Avalokita	[Turning the eyeballs] toward the ground.	Looking down.	Similar

In this case, I have observed that there is a huge difference between the two texts. I can only compare the additional glances listed by Bharata after his list of the glances. For the comparison of the glances described in AbhD we have a quite coincidence. Only one glance discussed in AbhD is not found in NŚ. However, if I consider the description of the positions, I observe that only three glances have the same description in both of the texts. If I compare the description of the glances (Table no. 6), I find a slight similarity only between Malinā in NŚ (described as a glance in which the ends of the eyelashes are not shaking and the ends of the eyes are pale, very much characterized by half-shut eyelids) and the Mīlita in AbhD (the eyes half-closed, half open).

<sup>13</sup> No description.

Table 6.

Description in NŚ	Description in AbhD	Name in NŚ	Name in AbhD
Glance in which ends of the eyelashes are not shaking and the ends of the eyes are pale, it is characterized very much by half-shut eyelids.	The eyes half-closed, half open.	Malinā	Mīlita

There is no other possible comparison, and the descriptions of NŚ are very far away from the descriptions of AbhD. Finally, I have no data to compare the neck movements. This is because there are no coincident movements. I tried to find some similarities by comparing the descriptions of the positions, but the results were far from convincing. The neck movement Recitā in NŚ could be compared to the neck movements Sundarī and Tiraścīnā in AbhD (Table no. 7). Both of them consider a shake in the neck, but the descriptions are not very close to the synthetic proposal of NŚ.

Table 7.

Description in NŚ	Description in AbhD	Name in NŚ	Name in AbhD
Neck shaken or rolling	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. The neck shaken and going obliquely is named Sundarī.</li> <li>2. An upward movement on both sides like the gliding of a snake, this movement is said by the expert to be the movement of the neck Tiraścīnā.</li> </ol>	Recitā	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sundarī</li> <li>2. Tiraścīnā</li> </ol>

### III.6 Use (*Viniyoga*) of the *Abhinayas*

When considering the *viniyoga*, I first should express a brief consideration. The *viniyogas* of the different movements are, in some cases, really quite numerous. It is therefore not very easy to compare the *viniyogas* in the two texts. For example, if a text reports ten *viniyogas* and the other text has only one or two coincident *viniyogas*, how can we possibly say that there is a

coincidence? In other words, what is the number of coincident *viniyogas* that I can consider to express an opinion? Furthermore, if there is not a complete coincidence (lacking a *viniyoga* or some non-coincident *viniyogas*) can we say that there is really a relationship between the two texts?

I cannot answer these questions here, and I think it is an opportune time to promote a focused consideration of this problem.

Regardless, I think it could be an opportune time to observe how many *viniyogas* are coincident. Therefore, in the tables in the Appendix the reader is able to get a better sense of this.

For the head gestures (Table no. 8), it seems evident to me that there is a big distance between the two texts: it is only in the case of head Adhogata/Adhomukha that I can speak of a total coincidence, although there are still some elements not present in NŚ.

Table 8.

Description of the <i>viniyoga</i> for the coincident head gestures			Evaluation
	Nāṭyaśāstra	Abhinayadarpaṇa	
1. Kampita	<ul style="list-style-type: none"> <li>• anger</li> <li>• argument</li> <li>• understanding</li> <li>• asserting</li> <li>• threatening</li> <li>• sickness</li> <li>• intolerance</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• to say “stop” after an offense</li> <li>• questioning</li> <li>• calculating</li> <li>• invitations</li> <li>• invocations</li> <li>• derision</li> </ul>	No coincidence

2. Dhuta	<ul style="list-style-type: none"> <li>• unwillingness</li> <li>• sadness</li> <li>• astonishment</li> <li>• confidence</li> <li>• looking sideways</li> <li>• emptiness</li> <li>• forbidding</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• saying “no”</li> <li>• fear</li> <li>• observing near places</li> <li>• consolation</li> <li>• perplexity</li> <li>• poisoning</li> <li>• undesired things</li> <li>• suffering from cold</li> <li>• affected with fever</li> <li>• terrified</li> <li>• drunks</li> <li>• conflicts</li> <li>• efforts</li> <li>• prohibition</li> <li>• revenge</li> <li>• examining his limbs</li> <li>• speaking to the people in different places</li> </ul>	No coincidence
3. Parivāhita	<ul style="list-style-type: none"> <li>• demonstration</li> <li>• surprise</li> <li>• joy</li> <li>• remembering</li> <li>• intolerance</li> <li>• cogitation</li> <li>• concealment</li> <li>• amorous sporting</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• loss of consciousness</li> <li>• separation (of lovers)</li> <li>• praise</li> <li>• satisfaction</li> <li>• approval</li> <li>• hesitation</li> </ul>	No coincidence
4. Udvāhita	<ul style="list-style-type: none"> <li>• pride</li> <li>• showing height</li> <li>• looking high up</li> <li>• self-esteem</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• standard</li> <li>• moon</li> <li>• sky</li> <li>• mountains</li> <li>• flying objects</li> <li>• high places</li> </ul>	No coincidence <sup>14</sup>

<sup>14</sup> Only observing high places.

5. Parāvṛtta	<ul style="list-style-type: none"> <li>• turning away the face</li> <li>• looking back</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• When you say “This should be done”</li> <li>• Anger</li> <li>• Embarrassment</li> <li>• pulling away the face</li> <li>• indifference</li> <li>• for a scar</li> <li>• a disease of the anus and the bladder</li> </ul>	No coincidence
6. Utkṣipta	<ul style="list-style-type: none"> <li>• lofty objects</li> <li>• application of divine weapons</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• parching /drying</li> <li>• when you say “Pick up” or “Come on”</li> <li>• pointing out (indication)</li> <li>• moving the side</li> </ul>	No coincidence
7. Adhogata /Adhomukha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• shame</li> <li>• bowing (salutation)</li> <li>• sorrow</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• shame</li> <li>• sadness</li> <li>• reverential salutation</li> <li>• thinking evil</li> <li>• delusion/swoon</li> <li>• sinking (immersion in the water)</li> <li>• bending down</li> </ul>	Total coincidence (some elements are lacking in NŚ)
8. Parirolita /Ālolita	<ul style="list-style-type: none"> <li>• fainting</li> <li>• sickness</li> <li>• power of intoxication</li> <li>• being possessed by an evil spirit</li> <li>• drowsiness</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• sleep</li> <li>• trembling</li> <li>• paralysis</li> <li>• possession</li> <li>• intoxication</li> <li>• fainting</li> <li>• roaming about</li> <li>• laughing dreadfully and violently</li> </ul>	Partial coincidence

For the glances, it is really interesting to observe the fact that NŚ fails to offer *vinīyogas* for the coincident glances (Table no. 9). This is intriguing because the idea expressed above about the “strange” coincidence of the additional glances could be confirmed.

It is really quite odd that NŚ puts this additional part in for the glances we find in AbhD - and what a coincidence – we don’t even have *vinīyogas* for them!

Table 9.

Description of the <i>vinīyoga</i> for the coincident glances			Evaluation
	<i>Nāṭyaśāstra</i>	<i>Abhinayadarpaṇa</i>	
1. Sama	Not present	<ul style="list-style-type: none"> <li>• at the beginning of the Nāṭya</li> <li>• in balance</li> <li>• decision [to look into] someone's thoughts</li> <li>• in a marvelous way</li> <li>• in God's image.</li> </ul>	-
2. Sācī	Not present	<ul style="list-style-type: none"> <li>• secret purpose</li> <li>• twirling the moustache</li> <li>• aiming an arrow</li> <li>• a parrot</li> <li>• effort to remember something</li> <li>• pointing out and doing something in the <i>nāṭya</i>.</li> </ul>	-
3. Anuvṛtta	Not present	<ul style="list-style-type: none"> <li>• angry looks</li> <li>• friendly conversation.</li> </ul>	-
4. Ālokita	Not present	<ul style="list-style-type: none"> <li>• [observing] the movement of a potter's wheel</li> <li>• look to all around</li> <li>• solicitation/begging.</li> </ul>	-
5. Pralokita	Not present	<ul style="list-style-type: none"> <li>• looking at things on both sides</li> <li>• making a sign</li> <li>• excessive attachment</li> <li>• moving</li> <li>• disordered mind. excessive attachment</li> <li>• moving</li> <li>• disordered mind</li> </ul>	-
6. Ullokita	Not present	<ul style="list-style-type: none"> <li>• the top of a flag</li> <li>• a gate</li> <li>• temple</li> <li>• previous lives</li> <li>• height</li> <li>• moonlight.</li> </ul>	-
7. Avalokita	Not present	<ul style="list-style-type: none"> <li>• looking at a shadow</li> <li>• reflection/hesitation</li> <li>• going about/engaging in</li> <li>• labour of study</li> <li>• looking at one's own body.</li> </ul>	-

I tried to research possible contact exploring the *vinīyogas* of the different glances. Here, I found a



contact only between the Viplutā in NŚ (a glance used to indicate, among other things, insanity), and the Mīlitā in AbhD, where this glance is indicated to represent madness (Table no. 10). In this case, the term used is the same, *unmāda*.

Table 10.

<i>Viniyoga</i> in NŚ	<i>Viniyoga</i> in AbhD	Name in NŚ	Name in AbhD
Inconstancy, insanity, affliction of misery and death	madness	Viplutā	Mīlitā

For the neck movements, I cannot compare the *viniyogas* because there are no coincident positions.

I can consider that the neck Tryasrā (in NŚ) is used when someone must endure a burden on like the neck Sundarī (in effort), but this similarity is not very convincing (Table no. 11).

Table 11.

<i>Viniyoga</i> in NŚ	<i>Viniyoga</i> in AbhD	Name in NŚ	Name in AbhD
With a burden/weight on the shoulder	in effort	Tryasrā	Sundarī

### III.7 Conclusions

After this detailed analysis, I can say a few things in my conclusions.

After the analysis of the movements (*abhinaya*) of the head, of the eyes and of the neck (as found in the 8<sup>th</sup> chapter of NŚ and in AbhD), I can say that we have observed a paradigm composed of two branches.

For the first branch, I can assume a strict relationship. However, in this case, I also have to consider the fact that NŚ is richer than AbhD. For the head gestures, we also have a strong similarity and, undoubtedly, NŚ and AbhD follow the same tradition.

Notwithstanding this, I have to consider the fact that, for the head gestures, the similarity can be extended to the descriptions of position; meanwhile, for the *viniyogas* there is no juxtaposition.

The analysis of the glances is really quite interesting because NŚ puts in an additional section all

these *abhinayas* that we can find in the AbhD. Only one kind of glance in AbhD is not present in NŚ. The position of this additional section is a little bit strange and it is undoubtedly singular that this additional section coincides with the AbhD glances. Does NŚ add these glances later on? Does NŚ understand these glances as additional because they come from another tradition? Are they something like a popular dance glances?

It is impossible to answer to these questions, but their solution undoubtedly will lie in the results of further research. Therefore, this could be opportune to develop and improve the research by focusing on these types of questions.

Additionally, in the glances analysis, I have to say that the description of the same glances is not really coincident, and half of the descriptions of the same glances within the two texts are not the same.

It is also important to note that the additional glances offered in NŚ do not have the *viniyoga* description.

The second branch of my paradigm of analysis is linked to the neck movements.

In this case, I can say that the two texts act like a couple of parallels. There is no correspondence between the names, and every other attempt to demonstrate a link between the two texts is really quite impossible.

Therefore, I can argue that the two texts are far removed from one another. They are based on different sources and traditions.

In conclusion, NŚ is a monumental text: it contains a great deal of information, and its history is undoubtedly a progressive structure created by collecting several materials which were circulating at that time. Its goal is to be an encyclopedia of the performative arts and of the esthetic ideas.

By contrast, AbhD is a synthesis, and it is dedicated to a single aspect of the *nāṭya* tradition.

However, after this analysis, I can affirm that I have found traces of another tradition (or other information) about *nāṭya* in AbhD and that they are not in NŚ. At the same time, I can suppose that the sources used for AbhD were not entirely well-known to NŚ, and therefore only a few elements flowed into NŚ. Moreover, AbhD proposes a particular and specific way containing some original elements. This provides us with proof that AbhD possesses a certain independence and freedom from the NŚ tradition.

## III.8 Appendix

Table no. 1: Head gestures

Gestures of the head (NŚ 8.16)	Nāṭyaśāstra			Abhinayadarpaṇa		
	Passage	Gesture	Viniyoga	Passage	Gesture	Viniyoga
	8.19-20	Ākampita <sup>15</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>giving a hint</li> <li>teaching</li> <li>questioning</li> <li>addressing naturally</li> <li>giving an order.<sup>16</sup></li> </ul>		Not present	
	Description NŚ 8.19a: śanairākampanād ūrdhvaṃ adhaś ca ākampitaṃ bhavet. <sup>17</sup>					
	8.19 & 21	Kampita	<ul style="list-style-type: none"> <li>anger</li> <li>argument</li> <li>understanding</li> <li>asserting</li> <li>threatening</li> <li>sickness</li> <li>intolerance.<sup>18</sup></li> </ul>	60-61	Kampita	<ul style="list-style-type: none"> <li>to say “stop” after an offense</li> <li>questioning</li> <li>calculating</li> <li>invitations</li> <li>invocations</li> <li>derision.<sup>19</sup></li> </ul>
	Description NŚ 8.20: bahuśaścalitaṃ yacca tatkampitamihocyate. <sup>20</sup>			Description AbhD 60a: ūrdhvādhobhāgacalitaṃ tacchiraḥ kampitaṃ bhavet. <sup>21</sup>		

<sup>15</sup> When the movements of the head Kampita are slow.<sup>16</sup> NŚ 8.21: saṃjñopadeśaprcchāsu svabhāvābhāṣaṇe tathā nirdeśāvāhane caiva bhavedākampitaṃ śiraḥ.<sup>17</sup> Moving the head slowly up and down.<sup>18</sup> NŚ 8.22: roṣe vitarke vijñāne pratijñāne 'tha tarjane praśnātiśayavākyeṣu.<sup>19</sup> AbhD 60-61: roṣe tiṣṭheti vacane praśne saṃkhyopahūṭayoḥ. āvāhane tarjane ca kampitaṃ viniyujyate.<sup>20</sup> When the movements in the Ākampita head are quick and copious, the same is called Kampita.<sup>21</sup> The head is moving up and down.

8.22-23	Dhuta	<ul style="list-style-type: none"> <li>• unwillingness</li> <li>• sadness</li> <li>• astonishment</li> <li>• confidence</li> <li>• looking sideways</li> <li>• emptiness</li> <li>• forbidding.<sup>22</sup></li> </ul>	57-59	Dhuta	<ul style="list-style-type: none"> <li>• saying “no”</li> <li>• fear</li> <li>• observing near places</li> <li>• consolation</li> <li>• perplexity</li> <li>• poisoning</li> <li>• undesired things</li> <li>• suffering from cold</li> <li>• affected with fever</li> <li>• terrified</li> <li>• drunks</li> <li>• conflicts</li> <li>• efforts</li> <li>• prohibition</li> <li>• revenge</li> <li>• examining his limbs</li> <li>• speaking to the people in different places.<sup>23</sup></li> </ul>
Description NŚ 8.23a: śirasō recanaṃ <sup>24</sup> yattu śanaistad dhutamīṣyate. <sup>25</sup>			Description AbhD 57a: vāmadakṣiṇabhāgeṣu calitaṃ taddha tam śiraḥ. <sup>26</sup>		
8.22 & 24	Vidhuta	<ul style="list-style-type: none"> <li>• attack of cold</li> <li>• terror</li> <li>• panic</li> <li>• fever</li> <li>• the first stage of drinking.<sup>27</sup></li> </ul>		Not present	
Description NŚ 8.23b: drutamārecanādetadvidhutaṃ tu bhavecchiraḥ. <sup>28</sup>					

<sup>22</sup> NŚ 8.24: anīpsite viṣāde ca vismaye pratyayaṃ tathā pārśvāvalokane śūnye pratiṣedhe dhutaṃ śiraḥ.

<sup>23</sup> AbhD 57-59: nāstītivacane bhayaḥ pārśvadeśāvalokane janāśvāse vismaye ca viṣāde'nīpsite tathā śītārte jvarite bhīte sadyahpītāsava tathā || yuddhe yatne visedhādāvamārṣe svāṅgavikṣaṇe pārśvāhvane ca tasyoktaḥ prayogo bharaṭādibhiḥ.

<sup>24</sup> Literal meaning: “purging”.

<sup>25</sup> A slow movement of the head.

<sup>26</sup> The head is turned continuously right and left.

<sup>27</sup> NŚ 8.25: śītagraṣṭe bhayārte ca trāsite jvarite tathā pītamātre tathā madye vidhutaṃ tu bhavecchiraḥ.

<sup>28</sup> Vidhuta is the head Dhuta when the movement is quick.

8.25-26	Parivāhita	<ul style="list-style-type: none"> <li>demonstration</li> <li>surprise</li> <li>joy</li> <li>remembering</li> <li>intolerance</li> <li>cogitation</li> <li>concealment</li> <li>amorous sporting.<sup>29</sup></li> </ul>	65	Parivāhita	<ul style="list-style-type: none"> <li>loss of consciousness</li> <li>separation (of lovers)</li> <li>praise</li> <li>satisfaction</li> <li>approval</li> <li>hesitation.<sup>30</sup></li> </ul>
Description NŚ 8.26a: paryāyaśaḥ pārśvagataṃ śīraḥ syāt parivāhitam. <sup>31</sup>			Description AbhD 64: pārśvayoścamaramiva tataḥ cet parivāhitam. <sup>32</sup>		
8.25 & 27	Udvāhita	<ul style="list-style-type: none"> <li>pride</li> <li>showing height</li> <li>looking high up</li> <li>self-esteem.<sup>33</sup></li> </ul>	53	Udvāhita	<ul style="list-style-type: none"> <li>standard</li> <li>moon</li> <li>sky</li> <li>mountains</li> <li>flying objects</li> <li>high places.<sup>34</sup></li> </ul>
Description NŚ 8.26b: ādhūtamucyate tiryak sakṛdudvāhitam tu yat. <sup>35</sup>			Description AbhD 52b: udvāhitaśīro jñemūrdhvbhāgonnatatanam. <sup>36</sup>		
8.28	Avadhuta	<ul style="list-style-type: none"> <li>communicating a message</li> <li>invoking a deity</li> <li>conversation</li> <li>beckoning.<sup>37</sup></li> </ul>		Not present	
Description NŚ 8.29a: yadadhaḥ sakṛdākṣiptamavadhūtam tu tacchiraḥ. <sup>38</sup>					
8.29	Añcita	<ul style="list-style-type: none"> <li>sickness</li> <li>swoon</li> <li>intoxication</li> <li>anxiety</li> <li>sorrow.<sup>39</sup></li> </ul>		Not present	

<sup>29</sup> NŚ 8.27: sādhanē vismaye harṣe smite cāmarṣite tathā vicāre vihr̥te caiva līlāyām parivāhitam.

<sup>30</sup> AbhD 65: mohe ca virahe stotre santoṣe cānumādane vicāre ca prayoktavyaṃ parivāhitaśīrṣakam.

<sup>31</sup> When the head is alternately turned from side-to-side.

<sup>32</sup> When the head is moved from side-to-side like a Yak's tail (Hindi *carūrī*, from the Sanskrit *camara* "yak", yak tail employed as whisk). Coomaraswamy, 1917 translates this as "fan".

<sup>33</sup> NŚ 8.28a: garvecchādarśane caiva pārśvasthordhvanirīkṣaṇe.

<sup>34</sup> AbhD 53: dhvaje candre ca gagane parvate vyomagāmiṣu tuṅgavastuni saṃyojyamudvāhitaśīro budhaiḥ.

<sup>35</sup> When it is once turned upwards.

<sup>36</sup> Raising the head and keeping it still.

<sup>37</sup> NŚ 8.29b: sandeśāvahanālāpasamjñādiṣu nadiṣyate.

<sup>38</sup> When the head is turned down once.

<sup>39</sup> NŚ 8.30b: vyādhite mūr̥chite matte cintāyām hanudhāraṇam.

Description NŚ 8.30a: kiñcit pārśvanatagrīvaṃ śīro vijñeyamañcitam. <sup>40</sup>					
8.30-31	Nihañcita	<ul style="list-style-type: none"> <li>• prideful women</li> <li>• amorousness</li> <li>• light-heartedness</li> <li>• affected indifference</li> <li>• hysterical mood</li> <li>• silent expression of affection</li> <li>• pretended anger</li> <li>• paralysis</li> <li>• jealous anger.<sup>41</sup></li> </ul>		Not present	
Description NŚ 8.31: utkṣipāṃsāvasaktaṃ yatkuñcitabhṛūlatam śīraḥ nihañcitam tu vijñeyam. <sup>42</sup>					
8.32	Parāvṛtta	<ul style="list-style-type: none"> <li>• turning the face away</li> <li>• looking back.<sup>43</sup></li> </ul>	61-62	Parāvṛtta	<ul style="list-style-type: none"> <li>• when you say: “This should be done”</li> <li>• anger</li> <li>• embarrassment</li> <li>• pulling the face away</li> <li>• indifference</li> <li>• for a scar</li> <li>• a disease of the anus and the bladder.<sup>44</sup></li> </ul>
Description NŚ 8.33a: parāvṛttānukaraṇāt parāvṛttamihocyate. <sup>45</sup>			Description AbhD 61b: parāṇmukhīkṛtaṃ śīrṣaṃ parāvṛttamitīritam. <sup>46</sup>		

<sup>40</sup> When the neck is slightly bent to one side.<sup>41</sup> NŚ 8.31-32: strīṇāmetat prayojayet garve māne vilāse ca bivvoke kilakiñcite moṭṭāyite kuṭṭamite stambhamāne nihañcitam.<sup>42</sup> When two shoulders are raised up with the head bent to one side.<sup>43</sup> NŚ 8.33b: tat syānmukhāpaharaṇe prṣṭhataḥ prekṣaṇādiṣu.<sup>44</sup> AbhD 62: tat kāryaṃ kopalajjādīkṛte vaktāpasaraṇe | anādare kace tūṇyāṃ parāvṛttaśīro bhavet.<sup>45</sup> When the face is turned around.<sup>46</sup> When the head is turned to the side.

8.33	Utkṣipta	<ul style="list-style-type: none"> <li>lofty objects</li> <li>application of divine weapons.<sup>47</sup></li> </ul>	63	Utkṣipta	<ul style="list-style-type: none"> <li>parching /drying</li> <li>when you say “Pick up” or “Come on”</li> <li>pointing out (indication)</li> <li>moving the side.<sup>48</sup></li> </ul>
Description 8.34a: utkṣiptaṃ cāpi vijñeyamunmukhāvasthitaṃ śiraḥ. <sup>49</sup>			Description AbhD63a: pārśvārdhvaabhāgalitanutkṣiptaṃ kathyate śiraḥ. <sup>50</sup>		
8.34	Adhogata	<ul style="list-style-type: none"> <li>shame</li> <li>bowing (salutation)</li> <li>sorrow.<sup>51</sup></li> </ul>	54-55	Adhomukha	<ul style="list-style-type: none"> <li>shame</li> <li>sadness</li> <li>reverential salutation</li> <li>thinking evil</li> <li>delusion/swoon</li> <li>sinking (immersion in water)</li> <li>bending down.<sup>52</sup></li> </ul>
Description NŚ 8.35a: adhomukhaṃ sthitaṃ cāpi budhāḥ prāhuradhogatam. <sup>53</sup>			Description AbhD 54a: adhaśtānnamitaṃ vaktam adhomukhamitoritam. <sup>54</sup>		
8.35	Parilolita	<ul style="list-style-type: none"> <li>fainting</li> <li>sickness</li> <li>power of intoxication</li> <li>being possessed by an evil spirit</li> <li>drowsiness.<sup>55</sup></li> </ul>	55-56	Ālolita	<ul style="list-style-type: none"> <li>sleep</li> <li>trembling</li> <li>paralysis</li> <li>possession</li> <li>intoxication</li> <li>fainting</li> <li>roaming about</li> <li>laughing dreadfully and violently.<sup>56</sup></li> </ul>

<sup>47</sup> NŚ 8.34b: prāṃśudivyastrayogeṣu syādutkṣiptaṃ prayogataḥ.

<sup>48</sup> AbhD 63-64: pārśvārdhvaabhāgalitanutkṣiptaṃ kathyate śiraḥ grhāṇāgaccetyādyarthasūcane pariśoṣaṇe.

<sup>49</sup> When the face is raised.

<sup>50</sup> Turning the head upwards and to the side.

<sup>51</sup> NŚ 8.35b: lajjāyāṃ ca praṇāme ca duḥkhe cādhogataṃ śiraḥ.

<sup>52</sup> AbhD 54-55: lajjākheadapraṇāmeṣu duścintāmūrcayastathā adhaḥsthitārthanirdeśo yuyate'mbuni majjane.

<sup>53</sup> The head with the face looking downward.

<sup>54</sup> The head is bent down.

<sup>55</sup> NŚ 8.36b: mūrcchāvyādhimadāveśagrahanidrādiṣu smṛtam.

<sup>56</sup> AbhD 56: nidrodvegagrahāveśamadamadasūrcāsu tanmatam bhramaṇe vikaṭoddāmahāsye cālolitaṃ śiraḥ.

	Description NŚ 8. 36a: sarvato bhramaṇāccaiva śiraḥ syāt parilolitam. <sup>57</sup>			Description 55b: maṇḍalākāramudbhrāntamālolitam śiro bhavet. <sup>58</sup>		
		Not present		51-52	Sama	<ul style="list-style-type: none"> <li>• in the beginning of the nṛtya</li> <li>• praying</li> <li>• with pride</li> <li>• with anger towards her lover</li> <li>• paralysis</li> <li>• inactivity.<sup>59</sup></li> </ul>
				Description AbhD 51a: niścalaṁ samamākhyātāṁ tannatyunnativarjitam. <sup>60</sup>		

Table no. 2: Glances expressing Sentiments<sup>61</sup>

Glances expressing the Sentiments (NŚ 8.40: rasadr̥ṣṭayaḥ)	Nāṭyaśāstra			Abhinayadarpaṇa		
	Passage	Gesture	Viniyoga	Passage	Gesture	Viniyoga
	8.46	1. Kāntā	• erotic Sentiment. <sup>62</sup>	Not present		
	Description NŚ 8.46: harṣaprasādanitā kāntātyartham samanyathā sabhrūkṣepakaṭākṣā. <sup>63</sup>					
	8.47	2. Bhayānakā	• terrible Sentiment. <sup>64</sup>	Not present		
	Description NŚ 8.47: prodvṛttaniṣṭabdhapuṭā sphuradudvṛttatārakā. <sup>65</sup>					
	8.48	3. Hāsya	• jugglery. <sup>66</sup>	Not present		
	Description NŚ 8.48: kramādākuñcitapuṭā vibhrāntākulatārakā. <sup>67</sup>					

<sup>57</sup> When the head is moving to all sides.<sup>58</sup> The head is moving in a circle.<sup>59</sup> AbhD 51-52: nṛtyārambhe japādaḥ ca garve prañayakopayoḥ stambhane niṣkriyātve ca samaśīrṣamudāhṛtam.<sup>60</sup> Immovable, not bent, not raised.<sup>61</sup> Bharata distinguishes among three kinds of glances: rasadr̥ṣṭayaḥ, sthāyibhāveṣu dr̥ṣṭayaḥ and ṣaṭtriṃśad dr̥ṣṭayo hyetā tāsu nāṭyaṁ pratiṣṭhitam.<sup>62</sup> NŚ 8.46b: ca śṛṅgāre dr̥ṣṭirīkṣyate.<sup>63</sup> When a person contracts his eyebrows and vastes sidelong with a feeling of love, he is said to have a Kāntā [pleasing] glance, which has its origin in joy and pleasure.<sup>64</sup> NŚ 8.47: bhayānake.<sup>65</sup> When the eyelids are drawn up and fixed and the eyeballs are gleaming and turning up.<sup>66</sup> NŚ 8.48: hāsyaḥ dr̥ṣṭistu kartavyā kuhakābhinayaṁ prati.<sup>67</sup> Two eyelids are contracted in turns and they open with the eyeballs moving and slightly visible.



	8.49	4. Karuṇā	• pathetic Sentiment. <sup>68</sup>	Not present
	Description NS 8.49: patitordhvapuṭā sāsra manyumantharatārakā nāsāgrānugatā. <sup>69</sup>			
	8.50	5. Adbhutā	• wonder. <sup>70</sup>	Not present
	Description NS 8.50: yā tvākuñcitapakṣmāgrā sāscaṛyoddhattatārakā saumyā vikasitāntā. <sup>71</sup>			
	8.51	6. Raudrī	• furious Sentiment. <sup>72</sup>	Not present
	Description NS 8.51: ūrā rūkṣāruṇodvṛtaniṣṭabdhapuṭatārakā bhrukuṭikuṭilā. <sup>73</sup>			
	8.52	7. Vīra	• heroic Sentiment. <sup>74</sup>	Not present
	Description NS 8.52: dīptā vikasitā kṣubdhā gambhīrā samatārakā utphullamadhyā. <sup>75</sup>			
	8.53	8. Bībhatsā	• disgust. <sup>76</sup>	Not present
	Description NS 8.53: nikuñcitapuṭāpāṅgā ghūrṇopaplutatārakā saṁśliṣṭasthirapakṣmā. <sup>77</sup>			
	8.54	9. Śāntā <sup>78</sup>	• peace. <sup>79</sup>	Not present
	Description NS 8.54: nāsāgrasaktā nīmīṣā tathādhobhāgacārīṇī ākekarapuṭā. <sup>80</sup>			

<sup>68</sup> NS 8.49: karuṇe rase.<sup>69</sup> The upper eyelid has descended, the eyeball is at rest due to mental agony and the gaze is fixed at the tip of the nose and there is a tear.<sup>70</sup> NS 8.50: drṣṭiradbhute.<sup>71</sup> Eyelashes are slightly curved at the end, eyeballs are raised in wonder and the eyes are charmingly widened until the end.<sup>72</sup> NS 8.51: drṣṭiḥ raudre raudrī rasā smṛtā.<sup>73</sup> Eyeballs are rough, raised and the eyelids are still and the eyebrows knitted.<sup>74</sup> NS 8.52: drṣṭistu vīrā vīrasasāśrayā<sup>75</sup> Bright, fully open, agitated, serious and the eyeballs are at the centre of the eye.<sup>76</sup> It is not explicitly mentioned, but we can suppose this usage since in this part Bharata treats the glances in relation to the *rasas*<sup>77</sup> The corners of the eyes are nearly covered by eyelids, the eyeballs are disturbed in disgust and the eyelashes are still and close to each other.<sup>78</sup> This glance is not mentioned in Ghosh's translation.<sup>79</sup> NS 8.54: śānte śāntā drṣṭirbhavedasau.<sup>80</sup> Fixed on the top of the nose, the eyes are moving downward and the eyelids squinting slightly.

Table no. 3: Glances relating to the Dominant States

Glances relating to the Dominant States (NŚ 8.55: <i>rasajā drṣṭayo hyetā vijñeyā lakṣaṇānvitā ataḥ paraṃ pravakṣyāmi sthāyibhāvasamāśrayāḥ</i> )	Nāṭyaśāstra			Abhinayadarpaṇa		
	Passage	Gesture	Viniyoga	Passage	Gestures	Viniyoga
	8.56	10. Snigdḥā/ <sup>81</sup> snigdheya	• it arises from love. <sup>82</sup>	Not present		
	Description 8.56: <i>vyākośamadyā madhurā sthitatārābhilāṣiṇī sānandāśruplutā</i> . <sup>83</sup>					
	8.57	11. Hṛṣṭā <sup>84</sup>	• it is mentioned with laughter. <sup>85</sup>	Not present		
	Description NŚ 8.57: <i>calā hasitagarbhā ca viśattārānimeṣiṇī kiñcidākuñcitā</i> . <sup>86</sup>					
	8.58	12. Dīnā <sup>87</sup>	• it is desired in affliction. <sup>88</sup>	Not present		
	Description 8.58: <i>avasrastottarapuṭā kiñcitsarambdhatārakā mandasañcāriṇī</i> . <sup>89</sup>					
	8.59	13. krudhā <sup>90</sup>	• it is used in anger. <sup>91</sup>	Not present		
	Description NŚ 8.59: <i>rūkṣā sthīroddhatapuṭā niṣṭabdhoddhṛttatārakā kuṭilā bhrukuṭir</i> . <sup>92</sup>					
	8.60	14. Drptā <sup>93</sup>	• it arises from energy. <sup>94</sup>	Not present		
	Description NŚ 8.60: <i>saṃsthite tārke yasyāḥ sthitā vikasitā tathā sattvamudgiratī</i> . <sup>95</sup>					

<sup>81</sup> Loving.<sup>82</sup> NŚ 8.56: *drṣṭiḥ snigdheyam ratibhāvajā* (Ghosh translates “it is used in love”, *ratibhāvajā*).<sup>83</sup> Glance not widened very much, sweet, the eyeballs are still and there are tears of joy.<sup>84</sup> Joyful.<sup>85</sup> NŚ 8.57: *drṣṭiḥ hṛṣṭā hāse prakīrtitā*.<sup>86</sup> Glance is moving and slightly bent, eyeballs are not wholly visible and there is winking.<sup>87</sup> Miserable, pitiable.<sup>88</sup> NŚ 8.58: *dīnā sā śoke drṣṭirīyate*.<sup>89</sup> Lower eyelid is slightly fallen, eyeballs are slightly swollen and moving very slowly.<sup>90</sup> Angry.<sup>91</sup> NŚ 8.59: *drṣṭiḥ krudhā krodhe vidhīyate*.<sup>92</sup> Eyelids are motionless and drawn up, eyeballs are immobile and turned up and the eyebrows are knitted.<sup>93</sup> Proud, arrogant.<sup>94</sup> NŚ 8.60: *drptā drṣṭirutsāhasambhavā*.<sup>95</sup> Steady and widely opened glance. Eyeballs are motionless and the glance shows prowess.

	8.61	15. Bhayānvitā <sup>96</sup>	• in the state of fear. <sup>97</sup>	Not present
	Description NS 8.61: isphāritobhayapuṭā bhayakampitatārakā niṣkrāntamadhyā. <sup>98</sup>			
	8.62	16. Jugupsitā	• in disgust. <sup>99</sup>	Not present
	Description NS 8.62: saṃkocitapuṭādhyāmā drṣṭirmīlitaṭārakā pakṣmoddeśāt samudvignā. <sup>100</sup>			
	8.63	17. Vismitā <sup>101</sup>	• it is remembered with astonishment. <sup>102</sup>	Not present
	Description NS 8.63: bhṛśamudvṛttatārā ca naṣṭobhayapuṭānvitā samā vikasitā. <sup>103</sup>			

Table no. 4: Glances expressing Transitory States

Glances expressing Transitory States (NS 8.64: sthāyibhāvāśrayā hyetā vijñeyāḥ drṣṭayo budhaiḥ saṃcārīṇinām drṣṭinām sampravakṣyām i lakṣaṇam)	Nāṭyaśāstra			Abhinayadarpaṇa		
	Passage	Gesture	Viniyoga	Passage	Gestur e	Viniyoga
	8.65	18. Śūnyā <sup>104</sup>	• anxiety and paralisys. <sup>105</sup>	Not present		
	Description NS 8.65: samatārā samapuṭā niṣkampā śūnyadarśanā bāhyārthāgrāhiṇī dhyāmā śūnyā drṣṭiḥ prakīrtitā. <sup>106</sup>					
	8.66	19. Malinā <sup>107</sup>	• discouragement and change of colour. <sup>108</sup>	Not present		

<sup>96</sup> Anxious, filled with fear.<sup>97</sup> NS 8.61: drṣṭistu bhayabhāve bhayānvitā.<sup>98</sup> The eyes are opened widely, the eyeballs are mobile in fear, and they are away from the centre [of the eye].<sup>99</sup> NS 8.62: jugupsāyām jugupsitā.<sup>100</sup> Eyelids are contracted but not joined together, the eyeballs are covered and are turning away from the object coming into view.<sup>101</sup> Amazed, surprised, perplexed.<sup>102</sup> NS 8.63: drṣṭirvismitā vismaye smṛtā.<sup>103</sup> Glance fully blown, the eyeballs are thoroughly turned up and the two eyelids are motionless.<sup>104</sup> Vacant, empty. Not attentive to external objects (bāhyārthāgrāhiṇī dhyāmā).<sup>105</sup> NS 8.89a: śūnyā drṣṭistu cintāyām stambhe cāpi prakīrtitā<sup>106</sup> Glance is weak, eyeballs and eyelids are in ordinary position; glance turns towards space and is not attentive to external objects.<sup>107</sup> Dirty, impure, gray. The condition of paleness/pallor.<sup>108</sup> NS 8.89b: nirvede cāpi malinā vaivarṇye ca vidhīyate.

Description NS 8.66: prasandamānapakṣmāgrā nātyarthamukulaiḥ puṭaiḥ malināntā ca malinā drṣṭirvismitatārakā. <sup>109</sup>			
8.67	20. Śrāntā <sup>110</sup>	• weariness and depression. <sup>111</sup>	Not present
Description NS 8.67: śramapramlāpitapuṭā kṣāmā kuñcitalocanā sannā patitatārā ca śrāntā drṣṭiḥ prakīrtitā. <sup>112</sup>			
8.68	21. Lajjānvitā <sup>113</sup>	• bashful <sup>114</sup>	Not present
Description NS 8.68: kiñcidañcitapakṣmāgrā patitordhvapuṭā hriyā trapādhogatatārā ca drṣṭirlajjānvitā tu sā. <sup>115</sup>			
8.69	22. Glānā <sup>116</sup>	• epilepsy, sickness, weakness. <sup>117</sup>	Not present
Description NS 8.69: mlānabhruṇapapakṣmā yā śithilā mandacāriṇī kramapravṛṣṭatārā ca glānā drṣṭistu sā smṛtā. <sup>118</sup>			
8.70	23. Śaṅkitā <sup>119</sup>	• apprehension. <sup>120</sup>	Not present
Description NS 8.70: kiñcicalā sthirā kiñcidudgatā tiryagāyatā gūḍhā cakitatārā ca śaṅkitā drṣṭirīṣyate. <sup>121</sup>			
8.71	24. Viṣāṇṇā / Viṣādinī <sup>122</sup>	• melancholic, despair <sup>123</sup>	Not present
Description NS 8.71: viṣādvistīrṇapuṭā paryastāntā nimeṣiṇī kiñcinniṣṭabdhātārā ca kāryā drṣṭirviṣādinī. <sup>124</sup>			

<sup>109</sup> Glance in which ends of the eyelashes are not shaking and the ends of the eyes are pale, it is characterized very much by half-shut eyelids.

<sup>110</sup> Tired. Condition of tiredness

<sup>111</sup> NS 8.90a: śrāntā śramārte svede.

<sup>112</sup> The resting glance: eyelids have been let down due to fatigue, corners of the eyes are narrowed and the eyeballs are fallen.

<sup>113</sup> Bashful, shy. Condition of shyness (descended from shame: “*trapādhogata*”). “*lalitā*” in the version at GREIL.

<sup>114</sup> NS 8.90a: lajyāṃ lalitā tathā.

<sup>115</sup> Ends of the eyelashes are slightly bent, the upper eyelid is descending in shyness and the eyeballs are lowered due to shame.

<sup>116</sup> Lazy. Condition of fatigue, laziness.

<sup>117</sup> NS 8.90b: apasmāre tathā vyādhau glānyāṃ glānā vidhīyate.

<sup>118</sup> Languid glance, the eyebrows and eyelashes are slowly moving and eyeballs are covered due to fatigue.

<sup>119</sup> Apprehensive, alarmed, suspicious. Condition of trembling, timidity (*cikita*).

<sup>120</sup> NS 8.91a: śaṅkāyāṃ śaṅkitā jñeyā.

<sup>121</sup> The concealed glance which is once moved and once at rest, slightly raised, obliquely open and the eyeballs are timid.

<sup>122</sup> Dejected. Condition of dejection (*viṣāda*).

<sup>123</sup> NS 8.91a: viṣādārthe viṣādinī

<sup>124</sup> The bewildered glance, the eyelids are drawn wide apart in dejection and there is no winking, the eyeballs are mostly motionless.

8.72	25. Mukulā <sup>125</sup>	• sleeping, dreaming, happiness. <sup>126</sup>	Not present
Description NŚ 8.72: sphuradāśliṣṭapakṣmāgrā mukulordhvapuṭāñcitā sukhonmīlitatārā ca mukulā drṣṭirīṣyate. <sup>127</sup>			
8.73	26. Kuñcitā <sup>128</sup>	• envy, undesirable object, object visible with difficulty and pain in the eye. <sup>129</sup>	Not present
Description NŚ 8.73: ānikuñcitapakṣmāgrā puṭairākuñcitaistathā saṃnikuñcitatārā ca kuñcitā drṣṭirīṣyate. <sup>130</sup>			
8.74	27. Abhitaptā <sup>131</sup>	• discouragement, accidental pain and distress. <sup>132</sup>	Not present
Description NŚ 8.74: mandāyamānatārā yā puṭaiḥ pracalitaistathā santāpopaplutā drṣṭirabhitaptā tu savyathā. <sup>133</sup>			
8.75	28. Jihmā <sup>134</sup>	• envy, stupor and indolence. <sup>135</sup>	Not present
Description NŚ 8.75: lambitākuñcitapuṭā śanaistiryān nirīkṣiṇī nigūḍhā gūḍhatārā ca jihmā drṣṭirudāhṛtā. <sup>136</sup>			
8.76	29. Lalitā <sup>137</sup>	• contentment and joy. <sup>138</sup>	Not present

<sup>125</sup> Bud. Condition of happiness (*sukhonmīlita* is: opened for happiness).

<sup>126</sup> NŚ 8.91b: nidrāsvapnasukhārtheṣu mukulā drṣṭirīṣyate

<sup>127</sup> Eyelashes are trembling slightly, upper eyelids are of the Mukulā type and the eyeballs are opened in happiness.

<sup>128</sup> Contracted. Condition of contraction.

<sup>129</sup> NŚ 8.92a: kuñcitāsūyitāniṣṭaduṣprekṣākṣiviyathāṣu ca.

<sup>130</sup> Ends of eyelashes are bent due to the eyelids being contracted and the eyeballs are also contracted.

<sup>131</sup> Distressed. Condition of distress and penance (*santāpopaplutā*).

<sup>132</sup> NŚ 8.92b: abhitaptā ca nirvede hyabhighātābhitāpayoh.

<sup>133</sup> Eyeballs are slowly moving due to the movement of the eyelids; this indicates much distress and pain.

<sup>134</sup> Crooked, false, dishonest. Condition of “obliqueness” (something obscure, hidden: *nigūḍhā*).

<sup>135</sup> NŚ 8.93a: jihmā drṣṭirasūyāyām jaḍatālasayastathā.

<sup>136</sup> Eyelids are hanging down and slightly contracted, the eyeballs are concealed and which casts itale obliquely and slyly.

<sup>137</sup> Soft, gentle, lovely. Condition of smile, love (*sasmitā, sabhrū*).

<sup>138</sup> 8.93b: dhṛtau harṣe salalitā.

Description NS 8.76: madhurākuñcitāntā ca sabhrūkṣepā ca sasmitā samamanyavikārā ca drṣṭiḥ sālītā smṛtā. <sup>139</sup>			
8.77	30. Vitarkitā <sup>140</sup>	• recollection and deliberation <sup>141</sup>	Not present
Description NS 8.77: vitarkodvartitapuṭā tathavotphullatārakā adhogatavicārā ca drṣṭireṣā vitarkitā. <sup>142</sup>			
8.78	31. Ardhamukulā <sup>143</sup>	• joy due to an experience of [sweet] smell or sensation. <sup>144</sup>	Not present
Description NS 8.78: ardhavyākośapakṣmā ca hlādārdhamukulaiḥ puṭaiḥ smitārśamukulā drṣṭiḥ kiñcillulitatārakā. <sup>145</sup>			
8.79	32. Vibhrāntā <sup>146</sup>	• agitation, hurry and confusion. <sup>147</sup>	Not present
Description NS 8.79: anavasthitatārā ca vibhrāntākuladarśanā vistīrṇotphullamadhyā ca vibhrāntā drṣṭirucyate. <sup>148</sup>			
8.80	33. Viplutā <sup>149</sup>	• inconstancy, insanity, affliction of misery and death. <sup>150</sup>	Not present
Description NS 8.80: puṭau prasphuritau yasya niṣṭabdhau patitau punaḥ viluptodvṛttatārā ca drṣṭireṣā tu viplutā. <sup>151</sup>			

<sup>139</sup> Sweet glance and contracted at the end of the eye; it is smiling and has movement of the eyebrows, it shows signs of love.

<sup>140</sup> Conjecturing. Also *tarkitā* in GRETEL.

<sup>141</sup> NS 8.93b: smṛtau tarke ca tarkitā.

<sup>142</sup> Eyelids are turned up as if guessing, eyeballs are full blown and moving downwards.

<sup>143</sup> Half Mukulā.

<sup>144</sup> NS 8.94a: ālhādiṣvardhamukulā gandhasparśasukhādiṣu.

<sup>145</sup> Owing to joy, the eyelids and eyeballs are half-blown and slightly mobile.

<sup>146</sup> Confused.

<sup>147</sup> NS 8.94b: vibhrāntā drṣṭirāvege sambhrame vibhrame tathā.

<sup>148</sup> Eyeballs are moving and so are the eyelids; the middle [of the eye] is wide-open and full-blown.

<sup>149</sup> Disturbed.

<sup>150</sup> NS 8.95a: viluptā capalonmādaduḥkhārtimaraṇādiṣu.

<sup>151</sup> Eyelids tremble and then become motionless; the eyeballs are disturbed.

8.81	34. Ālekarā <sup>152</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>looking to a distant [object]. Separation and consecration by sprinkling.<sup>153</sup></li> </ul>	Not present
Description NS 8.81: ākuñcitapuṭāpāṅgā saṅgatārdhanimeṣiṇī muhurvyāvṛttatārā ca drṣṭirākekarā smṛtā. <sup>154</sup>			
8.82	35. Vikośā <sup>155</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>awakening, arrogance, indignation, cruelty and assurance.<sup>156</sup></li> </ul>	Not present
Description NS 8.82: vikośitobhayapuṭā protphullā cānimeṣiṇī anavasthitasāñcārā vikośā drṣṭirucyate. <sup>157</sup>			
8.83	36. Trastā <sup>158</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>in fright.<sup>159</sup></li> </ul>	Not present
Description NS 8.83: trāsodvṛttapuṭā yā tu tathotkampitatārakā santrāsotphullamadhyā ca trastā drṣṭirudāhṛtā. <sup>160</sup>			
8.84	37. Madirā <sup>161</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>light intoxication<sup>162</sup></li> <li>in intoxication.<sup>163</sup></li> </ul>	Not present
Description NS 8.84: āghurṇamānamadhyā yā kṣāmāntāñcitalocanā drṣṭirvikasitāpāṅgā madirā taruṇe made. <sup>164</sup>			

<sup>152</sup> Half-shut.<sup>153</sup> NS 8.95b: ākekarā durāloke vicchedapreakṣiteṣu ca. Ghosh reads *prokṣita*.<sup>154</sup> Eyelids and the corner of the eyes are slightly contracted and come together in a way that is half-winking. The eyeballs are repeatedly turning up.<sup>155</sup> Full-blown.<sup>156</sup> NS 8.96a: vibodhagarvāmarśaugryamatiṣu syādvikośitā.<sup>157</sup> Joyful glance: two eyelids are wide open and there is no winking and the eyeballs are not still.<sup>158</sup> Frightened.<sup>159</sup> NS 8.96b: trastā trāse bhaved.<sup>160</sup> Eyelids are drawn up in fear, eyeballs are trembling and the middle of the eye is full-blown due to panic.<sup>161</sup> Intoxicated.<sup>162</sup> NS 8.84b: taruṇe made.<sup>163</sup> NS 8.96b: drṣṭirmadirā ca madeṣviti.<sup>164</sup> The middle of the eye is rolling, the ends of the eyes are thin, the eyes are bent and the corners of the eyes are fully-widened.

Table no. 5: Additional glances (NŚ 8.97-98)

Additional glances (NŚ 8.97-98: rasajānām tu dṛṣṭinām bhāvajānām tathaiava ca tārāpuṭabhruvām karma gadato me nibodhata)	Nāṭyaśāstra			Abhinayadarpaṇa		
	Passage	Name	Viniyoga	Passage	Gesture	Viniyoga
	8.99	38. Bhramaṇa	• heroic and furious Sentiment s. <sup>165</sup>	Not present		
	Description NŚ 8.99b: puṭāntarmaṇḍalāvṛttistārayorbhramaṇam smṛtam. <sup>166</sup>					
	8.100	39. Valana	• Sentiment of fear. <sup>167</sup>	Not present		
	Description NŚ 8.100a: valanaṁ gamanaṁ tryasraṁ <sup>168</sup>					
	8.100	40. Pāta /Pātana	• pathetic Sentiment. <sup>169</sup>	Not present		
	Description NŚ 8.100a: pātanaṁ srastatā tathā <sup>170</sup>					
	8.100	41. Calana	• heroic and furious Sentiment s. <sup>171</sup>	Not present		
	Description NŚ 8.100b: calanaṁ kampanaṁ jñeyam <sup>172</sup>					
	8.100	42. Sampraveśana / Praveśa	• comic and disgust Sentiment s. <sup>173</sup>	Not present		
	Description 8.100b: praveśo 'ntaḥpraveśanam. <sup>174</sup>					
	8.101	43. Vivartana	• erotic Sentiment. <sup>175</sup>	Not present		

<sup>165</sup> NŚ 8.102b: bhramaṇam calanodvṛtte niṣkrāmo vīraraudrayoḥ.<sup>166</sup> Turning around the eyeballs at the middle of eyelids.<sup>167</sup> NŚ 8.103a: niṣkrāmaṇam samvalanaṁ kartavyam tu bhayānake.<sup>168</sup> Moving the eyeballs obliquely (a falling-down triangular movement).<sup>169</sup> NŚ 8.103b: pātanaṁ karuṇa kāryam.<sup>170</sup> The relaxation of the eyeballs (laxity).<sup>171</sup> NŚ 8.102b: bhramaṇam calanodvṛtte niṣkrāmo vīraraudrayoḥ.<sup>172</sup> The tremor of the eyeballs.<sup>173</sup> NŚ 8.103b: hāsyabībhatsayoścāpi praveśanamiheṣyate.<sup>174</sup> Drawing the eyeballs in.<sup>175</sup> NŚ 8.104b: śṛṅgāre ca vivartitam (at this point the text report *vivartita* meanwhile Ghosh in his translation proposes *vivartana*).



Description NŚ 8.101a: vivartanaṃ kaṭākṣastu <sup>176</sup>			
8.101	44. Samudvṛtta		Not present
Description NŚ 8.101a: samudvṛttaṃ samunnatiḥ. <sup>177</sup>			
8.101	45. Niṣkrama	<ul style="list-style-type: none"> <li>heroic and furious Sentiment s<sup>178</sup></li> <li>fear Sentiment<sup>179</sup></li> <li>marvellous Sentiment.<sup>180</sup></li> </ul>	Not present
Description NŚ 8.101b: niṣkrāmo nirgamaḥ proktaḥ. <sup>181</sup>			
8.101	46. Prākṛta	<ul style="list-style-type: none"> <li>In the remaining Sentiment s.<sup>182</sup></li> </ul>	Not present
Description NŚ 8.101b: prākṛtaṃ tu svabhāvajam. <sup>183</sup>			

Table no. 6 : Additional glances (NŚ 8.106)

Additional glances (NŚ 8.106a: athā'traiva pravakṣyāmi prakāraṇ darśanasya tu )	Nāṭyaśāstra			Abhinayadarpaṇa		
	Passage	Name	Viniyoga	Passage	Name	Viniyoga
	8.106b	47. Sama	Not present	67-68	Sama	<ul style="list-style-type: none"> <li>at the beginning of the nāṭya</li> <li>in balance</li> <li>decision [to look into] someone's thoughts</li> <li>in a marvelous way</li> <li>in God's image<sup>184</sup></li> </ul>

<sup>176</sup> Side-long glance.<sup>177</sup> The raising up of the eyeballs.<sup>178</sup> NŚ 8.102b: bhramaṇaṃ calanodvṛtte niṣkrāmo vīraraudrayoḥ.<sup>179</sup> NŚ 8.103a: niṣkrāmaṇaṃ saṃvalanaṃ kartavyaṃ tu bhayānake (at this point the text and the Ghosh translation use *niṣkramaṇa*).<sup>180</sup> NŚ 8.104a: niṣkrāmaṇamathādbhute.<sup>181</sup> Going forth (going out of the eyeballs, as if it were of the eyeballs).<sup>182</sup> NŚ 8.104b: prākṛtaṃ śeṣabhāveṣu.<sup>183</sup> In the natural position.<sup>184</sup> AbhD 68: nāṭyārambhe tulāyām cāpyanyacintāvinīścaye āścarye devatārūpe samadr̥ṣṭirudāhṛtā.

Description NS 8.107b: samatāraṃ ca saumyaṃ ca yaddṛṣṭaṃ tat samaṃ smṛtaṃ. <sup>185</sup>			Description AbhD 67: vīkṣaṇaṃ suranārīvat sānandaṃ samavīkṣaṇaṃ. <sup>186</sup>		
8.106b	48. Sācī	Not present	70-72	Sācī	<ul style="list-style-type: none"> <li>secret purpose</li> <li>twirling the moustache</li> <li>aiming an arrow</li> <li>a parrot</li> <li>effort to remember something</li> <li>pointing out and doing something in the <i>nāṭya</i>.<sup>187</sup></li> </ul>
Description NS 8.108a: pakṣmāntaragatatāraṃ ca tryasraṃ sākīkṛtaṃ tu tat. <sup>188</sup>			Description AbhD 70-71: svasthāne tiryagākāramapāṅgavalanaṃ kramāt sākīdṛṣṭīriti jñeyā nāṭyaśāstraviśāradaih. <sup>189</sup>		
8.106b	49. Anuvṛtta	Not present	77	Anuvṛtta	<ul style="list-style-type: none"> <li>angry looks</li> <li>friendly conversation<sup>190</sup></li> </ul>
Description NS 8.108b: rūpanirvarṇanā yuktamanuvṛttamiti smṛtaṃ. <sup>191</sup>			Description AbhD 77: urdhvādho vīkṣaṇaṃ vegādanuvṛttamitīritam. <sup>192</sup>		
8.106b	50. Ālokita	Not present	69	Ālokita	<ul style="list-style-type: none"> <li>[observing] the movement of a potter's wheel</li> <li>look to all around</li> <li>solicitation/begging<sup>193</sup></li> </ul>
Description NS 8.109a: sahasā darśanaṃ yat syāttadālokitamucyate. <sup>194</sup>			Description AbhD 69: ālokitam bhavedāśubhramaṇaṃ sphuṭavīkṣaṇaṃ <sup>195</sup>		
8.106b	51. Vilokita	Not present		Not present	
Description NS 8.109b: vilokitaṃ pṛṣṭastu. <sup>196</sup>					

<sup>185</sup> The eyeballs are in level position and at rest.<sup>186</sup> The glance is similar to that of a joyous goddess.<sup>187</sup> AbhD 71-72: iṅgite śmaśru saṃspatśe śaralakṣye śuke smṛtau sūcanāyām ca kāryāṇām nāṭye sākīnirīkṣaṇam.<sup>188</sup> The eyeballs are covered by the eyelashes.<sup>189</sup> Looking out of the corners of the eyes without moving the head.<sup>190</sup> AbhD 77: kopadrṣṭau priyāmantre anuvṛttanarīkṣaṇam.<sup>191</sup> Glance which carefully observes any form.<sup>192</sup> Glancing quickly up and down.<sup>193</sup> AbhD 69-70: kulālacakrabhramaṇe sarvavastupradarśane yāñcāyām ca prayoktavayamālokitanirīkṣaṇam.<sup>194</sup> [The eyeballs] suddenly seeing any object.<sup>195</sup> Swiftly turning with keen glances.<sup>196</sup> [The eyeballs] in looking back.

8.107a	52. Pralokita	Not present	72-73	Pralokita	<ul style="list-style-type: none"> <li>looking at things on both sides</li> <li>making a sign</li> <li>excessive attachment</li> <li>moving</li> <li>disordered mind.<sup>197</sup></li> </ul>
Description NŚ 8.109b: pārśvābhyāṃ tu pralokitam. <sup>198</sup>			Description AbhD 72 : pralokitaṃ parijñeyam calanaṃ parśvabhāgayoḥ. <sup>199</sup>		
8.107a	53. Ullokita	Not present	75-76	Ullokita	<ul style="list-style-type: none"> <li>the top of a flag</li> <li>a gate</li> <li>temple</li> <li>previous lives</li> <li>height</li> <li>moonlight.<sup>200</sup></li> </ul>
Description NŚ 8.110a: ūrdhvamullokitaṃ jñeyam. <sup>201</sup>			Description AbhD 75: ullokitaṃ jñeyam ūrdhvaḥ vilokanam <sup>202</sup>		
8.107a	54. Avalokita	Not present	78-79	Avalokita	<ul style="list-style-type: none"> <li>looking at a shadow</li> <li>reflection/hesitation</li> <li>going about/engaging in</li> <li>labour of study</li> <li>looking at one's own body.<sup>203</sup></li> </ul>
Description NŚ 8. 110a: alokitamapyadhaḥ. <sup>204</sup>			Description AbhD 78: adhaṣṭāddarśanaṃ yattadavalokitamucyate. <sup>205</sup>		
	Not present		74-75	Mīlita <sup>206</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>venomous snake</li> <li>subjection to another's will</li> <li>prayer</li> <li>meditation</li> <li>greeting</li> <li>madness</li> <li>keen insight.<sup>207</sup></li> </ul>
			Description AbhD 74: dr̥ṣṭerardhaviḥ kāśena mīlitaḥ dr̥ṣṭirīritā. <sup>208</sup>		

<sup>197</sup> AbhD 72-73: abhayoḥ pārśvayorvastu nirdeśe ca prasamjite calane buddhijāḍye ca pralokitanirīkṣaṇam.

<sup>198</sup> Turning [eyeballs] from side-to-side.

<sup>199</sup> Turning from side-to-side.

<sup>200</sup> AbhD 76: dhvajāgre gopure devamaṇḍale pūrvajanmani aunnatye candrakādāvapyullokitanirīkṣaṇam. I suggest for every element the expression "looking at...".

<sup>201</sup> [Turning the eyeballs] upward.

<sup>202</sup> Directing the glance upward.

<sup>203</sup> AbhD 78-79: cāyāloke vicāre caryāyāṃ paṭhanaśrame svāṅgāvalokane yāne'pyavalokitamucyate.

<sup>204</sup> [Turning the eyeballs] towards the ground.

<sup>205</sup> Looking down.

<sup>206</sup> In Coomaraswamy, 1917 the glances are named Nimīlita.

<sup>207</sup> AbhD 74-75: āśiṃṣe pāravaśye jape śyāne namaskṛtau unmāde sūkṣmadṛṣṭau ca mīlitaḥ dr̥ṣṭirīritā.

<sup>208</sup> The eyes half-closed, half open.

Table no. 7: Neck movements

Neck movements (NŚ 8.171-172a: ataḥ paraṃ pravakṣyāmi grīvākarmāṇi vai dvijāḥ samā natonnatā tryasrā recitā kuñcitāñcitā valitā ca nivṛttā ca grīvā navavidhārthataḥ). <sup>209</sup>	Nāṭyaśāstra			Abhinayadarpaṇa		
	Passage s	Name	Viniyoga	Passage s	Name	Viniyoga
	8.172b	1. Samā	<ul style="list-style-type: none"> <li>• meditatio n</li> <li>• natural position</li> <li>• muttering prayers. <sup>210</sup></li> </ul>	Not present		
	Description NŚ 8.172b: samā svābhāviki. <sup>211</sup>					
	8.173a	2. Natā	<ul style="list-style-type: none"> <li>• a binding ornament</li> <li>• taking somebod y's neck.<sup>212</sup></li> </ul>	Not present		
	Description NŚ 8.173a: natā natāsyā. <sup>213</sup>					
	8.173b	3. Unnatā	<ul style="list-style-type: none"> <li>• looking up.<sup>214</sup></li> </ul>	Not present		
	Description NŚ 8.173b: unnatābhyunnatamukhī grīvā. <sup>215</sup>					

<sup>209</sup> Here I will explain, o Dvijās, the actions of the neck. They are nine of these: Samā, Natā, Unnatā, Tryasrā, Recitā, Kuñcitā, Añcitā, Valitā, Nivṛttā.

<sup>210</sup> NŚ 8.172b: dhyānasvabhājapakarmasu.

<sup>211</sup> Sama is the natural [position].

<sup>212</sup> NŚ 8.173a: kaṇṭhāvalambane.

<sup>213</sup> Curved.

<sup>214</sup> NŚ 8.173b: ca ūrdhvaniveśane.

<sup>215</sup> With the face upturned.

8.174a	4. Tryasrā	<ul style="list-style-type: none"> <li>• with a burden/w eight on the shoulder.</li> <li>• when one is afflicted.<sup>216</sup></li> </ul>	Not present
Description NŚ 8.174a: tryasrā pārśvagatā jñeyā. <sup>217</sup>			
8.174b	5. Recitā	<ul style="list-style-type: none"> <li>• In blandish ment/calling<sup>218</sup></li> <li>• churning</li> <li>• dance<sup>219</sup></li> </ul>	Not present
Description NŚ 8.174b: recitā vidhutabhrāntā. <sup>220</sup>			
8.175a	6. Kuñcitā	<ul style="list-style-type: none"> <li>• held , supporte d</li> <li>• protectin g the neck.<sup>221</sup></li> </ul>	Not present
Description NŚ 8.175a: kuñcitākuñcite mūrdhni. <sup>222</sup>			
8.175b	7. Añcitā	<ul style="list-style-type: none"> <li>• arranging the hair</li> <li>• looking very high up.<sup>223</sup></li> </ul>	Not present
Description NŚ 8.175b: añcitāpasṛtodbandha. <sup>224</sup>			

<sup>216</sup> NŚ 8.174a: skandhabhāre 'ti duḥkhite.<sup>217</sup> With the face turned sideways.<sup>218</sup> Ghosh reads *bhāva* and translates “feeling”.<sup>219</sup> NŚ 8.174b: hāve mathanṛttayoḥ.<sup>220</sup> Neck shaken or rolling.<sup>221</sup> NŚ 8.175a: dhārite galarakṣaṇe.<sup>222</sup> The neck with the head bent down.<sup>223</sup> NŚ 8.175b: keśakaṣṛordhvadarśane.<sup>224</sup> With the head turned back.

	8.176a	8. Valitā	<ul style="list-style-type: none"> <li>looking with the neck (?).<sup>225</sup></li> </ul>	Not present		
	Description NŚ 8.176a: pārśvonmukhī syādvalitā. <sup>226</sup>					
	8.176b	9. Nivṛtā <sup>227</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>with the face directed towards one's own place.<sup>228</sup></li> </ul>	Not present		
	Description NŚ 8.176b : nivṛtābhimukhībhūtā. <sup>229</sup>					
	Not present			80-81	Sundarī	<ul style="list-style-type: none"> <li>at the beginning of affection</li> <li>in effort</li> <li>saying “well done”</li> <li>one who has forgotten anything</li> <li>for the pleasure of freshness<sup>230</sup></li> </ul>
				Description AbhD 80: tiryak cañcalitā grīvā sundarīti nigadyate. <sup>231</sup>		

<sup>225</sup> NŚ 8.176a: grīvābhedaiśca vīkṣaṇe.<sup>226</sup> With the face turned sideways.<sup>227</sup> Variants: nivṛttā, vivṛttā (Ghosh 1957).<sup>228</sup> NŚ 8.176b: svasthānābhimukhādiṣu.<sup>229</sup> With the face directed towards.<sup>230</sup> AbhD 81: snehārambhe tathā yatne samyagarthe ca vismr̥te | sarasatvānumode ca sā grīvā sundarī matā.<sup>231</sup> The neck shaken and going obliquely is named Sundarī.

	Not present	82-83	Tiraścīnā	<ul style="list-style-type: none"> <li>exercise with a sword</li> <li>a snake's tortuous movement.<sup>232</sup></li> </ul>
		Description AbhD 82: pārsvayorurdhvbhāge tu calitā sarpayānavat   sā grīvā tu traścīnetyucyate nāṭyakovidaiḥ. <sup>233</sup>		
	Not present	83-85	Parivartitā	<ul style="list-style-type: none"> <li>in erotic dances</li> <li>kissing the cheeks.<sup>234</sup></li> </ul>
		Description AbhD 83b: savyāpasavyacalitā grīvā yatrārdhacandrava. <sup>235</sup>		
	Not present	85-87	Prakampitā	<ul style="list-style-type: none"> <li>saying “you and I”</li> <li>particularly in folk dances</li> <li>swinging</li> <li>murmur libidinosum.<sup>236</sup></li> </ul>
		Description AbhD 85: puraḥ paścāt pracalanāt kapolikaṇṭhakampavat. <sup>237</sup>		

<sup>232</sup> AbhD 83: khaḍgaśrame sarpagatyām tiraścīnā prayujyate.

<sup>233</sup> An upward movement on both sides like the gliding of a snake, this movement is said by the expert to be the movement of the neck Tiraścīnā.

<sup>234</sup> AbhD 84: śṛṅgāraṇātane kāntakapoladvayacumbane.

<sup>235</sup> Moving to the right and left, like a half-moon.

<sup>236</sup> AbhD 86-87: yuṣmadasmaditi prokte deśināṭye viśesataḥ dolāyām maṇite caiva. Coomaraswamy 1917 translates *maṇita* as “counting”.

<sup>237</sup> Moving the head backward and forward like a pigeon.

### III.9 Bibliography

#### Sources and translations

*Bharatārṇava of Nandikeśvara*, ed. by K. Vāsudeva Śāstrī, S. Gopalan for Saraswati Mahal Library, Tanjore, 1957.

*Bharatarnava: a work on Indian dancing of Nandikeshwar*, trans. by Vachaspati Gairolī, Chaukhamba Amarabharati Prakashan, Varanasi, 1978.

*L'Abhinayadarpaṇa di Nandikeśvara* (translation, introduction and notes by Pietro Chierichetti), ed. by P. Chierichetti, Alfredo Ferrero Editore, Ivrea, 2010 [in Italian].

*Nandikeśvara's Abhinayadarpaṇam: a manual of gesture and posture used in ancient Indian dance and drama* (English translation and notes together with the text critically edited for the first time from original manuscripts with introduction and illustrations by Manomohan Ghosh), ed. by M. Ghosh, K.L. Mukhopadhyay, Calcutta, 1957.

*Nāṭyaśāstra*. Digital edition Input by Padmakar Dadegaonkar, Sowmya Krishnapur, Haresh Bakshi (<http://gretel.sub.uni-goettingen.de/>).

*The Mirror of Gestures, Being the Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara* (translated into English by Ananda Coomaraswamy and Gopala Kristnayya Duggirala, with introduction and illustrations), ed. by A.K. Coomaraswamy and G.K. Duggirala, Harvard University Press, Cambridge 1917.

*The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata-Muni* (completely translated for the first time from the original Sanskrit with an Introduction and various Notes by Manomohan Ghosh), ed. by M. Ghosh, The Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1961.

#### Secondary texts

Chierichetti Pietro

2013 *L'Āśvalāyanaśrautasūtra come fonte per lo studio dell'aśvamedha*, Facoltà di Lettere e Filosofia, Fondo di Studi Parini-Chirio, Università degli Studi di Torino [in Italian].

Deshpande Madhav

1993 *Sanskrit Grammarians: Differing Perspectives in Cultural Geography*, in M. Deshpande, *Sanskrit & Prakrit, sociolinguistic issues*, Motilal Banarsidass Publishers, Delhi, pp. 53-74.

Khokar Mohan

1984 *Traditions of Indian classical dance*, Clarion Books (1st ed. 1979).



Lewis R. James & Hammer Olav

2007 *The invention of sacred tradition*, Cambridge University Press, Cambridge – New York.

Michaels Axel

2010 *The Grammar of Rituals*, in *Ritual Dynamics and the Science of Ritual. Vol. 1: Grammars and Morphologies of Ritual Practice in Asia* (ed. by A. Michales), Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, pp. 7-28.

Rangacharya Adya

2010 *About the Nāṭyaśāstra*. In: *The Nāṭyaśāstra, English Translation with Critical Notes*. Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, New Delhi, pp. XVII-XXVI (1<sup>st</sup> ed. 1986).

2011 *Introduction to Bharata's Nāṭyaśāstra*, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., New Delhi (1<sup>st</sup> ed.1966).

Sorell Walter

1967 *The dance through the ages*, Grosset & Dunlap, New York.

Varadpande Manohar Laxman

2005 *History of Indian theatre*, Abhinav Publications, New Delhi, 1987-2005.

#### IV. *Divenire danzatore contemporaneo del “Nāṭya”: una creatività transculturale fondata sulla conoscenza dei gesti codificati del teatro detto “tradizionale”*\*

di Katia Légeret-Manochhaya

Nelle forme di teatro dell’India (*nāṭya*), indissociabili dalla danza e dalla musica, le centinaia di gesti delle mani – codificate in sanscrito e trasmesse oralmente – hanno una funzione essenziale. L’attore-danzatore le utilizza nei momenti di danza pura (*nṛtta*), dove non hanno significato, o nelle storie e nei testi messi in scena: in questo caso, il gesto non “aderisce” a una sola parola ma suggerisce un gran numero di significati e stimola l’immaginazione del pubblico. In tal modo, più l’artista è competente in questi codici gestuali, più diventa libero di creare. Tuttavia, se lo spettatore o lo studioso è estraneo a quest’arte, alla sua cultura e alla sua lingua, non percepisce questa creatività. Eppure questo linguaggio delle mani non tradotto, o intraducibile, permette agli attori-danzatori detti “tradizionali” di suggerire una dimensione critica, politica ed estetica della loro arte, o di produrre innovazione nel loro stile.

Il mio interesse si rivolge agli artisti indiani che inventano, in India e sulle scene straniere, una nuova forma di creatività o di resistenza a certe norme sociali, giocando a ritmo tra le parole, i gesti estetici e convenzionali. Ho osservato che, in questi artisti, più la perizia nei codici gestuali specifici a una forma di danza e di teatro è grande – ma incomprensibile per il grande pubblico indiano e straniero – più si fa grande la loro capacità inventiva. Ad esempio, nelle sue creazioni *IN-* e *Gnosis*, Akram Khan si serve di movimenti rapidi di rotazione che caratterizzano la danza pura dello stile *Kathak* per infrangere le interdizioni proprie alle rappresentazioni tradizionali indiane sull’incontro amoroso – sfiorare, toccare l’altro, accarezzargli i capelli, baciare, rigirarsi al suolo con lui (Légeret 2010a).

Come diventare questo genere di danzatore contemporaneo avendo acquisito una formazione sul linguaggio gestuale, formato in gran parte su testi sanscriti quali il *Nāṭyaśāstra* e l’*Abhinayadarpāṇa*? Per quale motivo la creatività transculturale è importante, quando si fonda sulla conoscenza dei gesti codificati del teatro detto “tradizionale”? Questo interrogativo sull’attore indiano contemporaneo verterà dunque su ciò che gli ha dato fondamento e su ciò che lo caratterizza sempre: l’estrema ricchezza del vocabolario delle mani danzanti, che esiste al fine di unire le espressioni più effimere, intime e soggettive, a quelle mitiche, collettive, sociali. Ho

---

\* Traduzione dal francese di Margherita De Giorgi.

osservato una costante in tutti i casi analizzati nelle mie ultime pubblicazioni: la condizione necessaria a questa creatività consiste nel saper collegare tra loro le cinque funzioni del gesto che possiamo comprendere dai cinque termini sanscriti per denominare la parola “mano”: *mudrā*, la mano “sigillo, serratura, impronta, segno, o immagine”; *kara*, la mano che opera o causa; *tāla*, la mano che batte il ritmo; *tala*, il palmo della mano che misura; *hasta*, la mano che scrive o segna. L’attore-danzatore che pratica un teatro danzato dell’India diviene un danzatore contemporaneo nel momento in cui crea partendo dai codici gestuali eruditi e gioca con la possibilità di conferirvi molteplici significati. Tuttavia, per compiersi, questa creazione fa riferimento a una conoscenza approfondita, anche per trasmissione orale, delle pratiche e dei testi fondatori tradizionali. In tal caso la ricerca universitaria in quest’ambito implicherebbe, a un tempo, una lunga immersione in queste pratiche indiane e diversi confronti con gli artisti da parte dello studioso, al fine di comprendere meglio le decostruzioni e le ricostruzioni dei movimenti codificati che sono all’origine delle loro composizioni personali.

#### IV.1 *Mudrā, il gesto poetico*

Il termine *mudrā* esprime in sanscrito l’azione di suggellare il potere di una parola, di conferire più efficacia o autorità a un discorso. Il gesto non è implicato nella comunicazione nel modo in cui, ad esempio, la lingua dei segni permette a un non udente di comprendere all’istante un significato preciso. Al contrario, parlare con le mani rinvia alla scrittura di un poema nello spazio, per suggerire eventuali diversi sensi e catturare il più possibile l’attenzione del pubblico. L’azione della *mudrā* – evidenziare la parola – corrisponde a uno dei ventiquattro gesti di una sola mano descritti nell’*Abhinayadarpaṇa*, testo anteriore al VI secolo e appreso ancora a memoria dalla maggior parte degli artisti, specialmente nel *bharatanāṭyam*, nell’*oḍiśī* o nel *kuchipudi*: si tratta di *mukula*, letteralmente “germoglio”, che si forma con le cinque dita unite alla loro estremità. *Mukula* possiede sei significati principali: il giglio, il pasto, le cinque frecce del dio dell’amore, il sigillo, l’ombelico e il fiore del banano. Uno spettatore contemporaneo neofita o straniero potrà riconoscerlo poiché è spesso usato nella vita quotidiana quando si parla di qualcosa d’essenziale, o per riassumerne la quintessenza. Tuttavia, l’attore-danzatore formatosi in un teatro tradizionale – quindi comprendente l’apprendimento delle *mudrā* – saprà suggerire altri significati possibili e in tal modo produrre una forma creativa d’interculturalità.

Una pratica di questo tipo è ad esempio quella di Birju Maharaj, maestro di *kathak*, stile del Nord dell'India il cui nome si basa sulla radice sanscrita *Kath-*, che indica le azioni di “raccontare, recitare, conversare, annunciare, mostrare”. Il *Kathaka* è a un tempo il narratore, l'attore principale, l'allestitore e colui che presenta il prologo di una *pièce*. L'interprete di *kathak* è il più delle volte annoverato nella categoria artistica del danzatore, data l'estrema virtuosità tecnica dei suoi spostamenti ritmici circolari e dei battiti dei piedi. Tuttavia, in questo stile, la dimensione teatrale rimane essenziale. In scena, generalmente alla fine del suo repertorio tradizionale, il celebre Birju Maharaj ha l'abitudine di lasciare qualche parola in inglese al microfono, nomi d'animali ma anche termini che riassumono avvenimenti della vita quotidiana. Ad esempio, nella sua tournée nel 2008 a Washington, Londra, Amsterdam e Francoforte, dove ho potuto vederlo, ha improvvisato una scena di litigio che si svolge al telefono. Questo gesto naturalmente non si trova nel repertorio dei testi antichi, ma quest'attore-danzatore usa quello noto a tutti per mimarlo, estendendo verso l'esterno della mano il pollice e il mignolo.

Ora, questa *mudrā* della “mano-telefono” esisteva nei testi antichi; se si prende in esame l'*Abhinayadarpaṇa*, si tratta di *mṛga-śirsa*, letteralmente “testa di daino”: il pollice e il mignolo sono tesi ed estesi verso l'esterno mentre le altre dita sono unite e ripiegate perpendicolarmente alle altre. Questo gesto chiamato *mṛga-śirsa* non è però usato, nel *bharatanāṭyam*, per mostrare una “testa di daino”, bensì indica le azioni di “mostrare le guance, una disputa, camminare, invitare l'amata o l'amato, mostrare una donna o suggerire le sue parti segrete”. Birju Maharaj combina allora delle sequenze di sillabe ritmiche, ad esempio “*Na din din ta na din din ta*” per mimare questa piccola scenata di coppia e l'accompagna con dei battiti dei piedi. Questa frase ritmica interviene a cortocircuitare la narrazione. La sequenza fa molto ridere il pubblico occidentale perché l'intrusione dell'apparecchio telefonico distoglie l'attenzione dalla vicenda estranea e di carattere religioso che viene allora narrata. Non si sa più chi o che cosa sia anacronistico: l'apparecchio, o il dio *Kṛṣṇa* che telefona all'amata pastorella Radha che gli fa una scenata di gelosia.

Ricordiamo però che il pubblico indiano non ride davanti a questa scena, perché interpreta questi racconti danzati collegandoli simultaneamente a tre mondi, le cui frontiere nell'induismo sono permeabili: la propria vita quotidiana, quella del proprio cuore e quella del mondo celeste. Vediamo quindi di nuovo come la vocazione teatrale della *mudrā* consista nel suggerire, nello

stimolare l'immaginazione e non nel mimare una gestualità realista e quotidiana, il cui senso sarebbe letterale. Ciò che fa la mano è compreso simultaneamente da tutti: essa conserva delle specificità locali che appartengono al mondo del *kathak*, aggiungendo un nuovo significato a una *mudrā* tradizionale. La riuscita di questi intermezzi viene dalla mescolanza, insita nell'espressione da parte dell'artista, di parole straniere e di gesti a un tempo codificati e transculturali, che sono articolati dalle sillabe ritmiche. Perché al ritmo viene attribuita una tale importanza?

#### IV.2 *Le mani del talā e la loro funzione ritmica*

Birju Maharaj ci ha ben mostrato come sia la danza a trasmettere una dimensione transculturale, non il suo gioco attoriale. Questo perché subito dopo aver dato al microfono l'idea del divorziare al telefono, poi averla in qualche modo tradotta nel suo linguaggio di sillabe chiamato *bowls*, Birju Maharaj posa il microfono. Ripete quindi questa partitura musicale solamente con i battiti del piede e con gli stessi gesti. Stavolta, tuttavia, i suoi movimenti sono puramente geometrici e ritmici, formano una danza pura senza legame con i gesti della vita quotidiana. Questo danzatore si serve così della costruzione tradizionale di un repertorio *kathak*, che associa la recitazione, le percussioni dell'orchestra e i movimenti percussivi dei piedi, per introdurre nuovi elementi di linguaggio scenico.

Nell'apprendimento del teatro danzato e della musica, questo linguaggio ritmico si esprime battendo le mani con determinate dita secondo una stretta codificazione del *talā*, il ciclo ritmico. Le frasi, composte di termini e sillabe ritmiche, sono costruite all'interno del ciclo prescelto.<sup>238</sup> Nel corso dello spettacolo e con l'aiuto di cembali, un maestro nell'arte della danza deve mantenere il *talā* in modo imperturbabile, per permettere che vi sia all'interno un gran numero di variazioni ritmiche. Anche l'improvvisazione di un attore-danzatore detto "tradizionale" o "contemporaneo" è soggetta a questo ciclo, le cui sillabe ritmiche sono recitate interiormente senza sosta dallo stesso, si trovi quest'ultimo nel corso di una prova o in scena.

Ad esempio nel 2000, nella creazione *Triptych* di Bartabas, l'arte marziale indiana *kalaripayattu* – che fa parte della formazione dell'attore del *kathakali* – è stata trasposta sulla scena del teatro equestre francese Zingaro. Bartabas, il regista, ha definito i praticanti di quest'arte marziale come danzatori contemporanei, perché il ricorso al simbolismo degli animali legati ai loro movimenti

238 I cicli più correntemente usati per gli attori-danzatori consistono di 3, 4, 5, 7, 8 o 9 tempi.

codificati è rimasto modesto per questa creazione. Ora, le conversazioni che ho condotto con questi artisti hanno comprovato che questi si astraevano dalla musica de *Le Sacre du printemps* di Stravinsky, eseguita in scena (Légeret 2010b). Gli artisti hanno creato uno spazio intimo e immaginario, fabbricato dalla loro memoria uditiva: in effetti, essi continuavano ad ascoltare dentro di sé e a rispondere fisicamente agli impulsi ritmici della voce del loro maestro, così come avevano l'abitudine di sentirlo in India, ogni mattina, recitare le tradizionali successioni di movimenti e di posture di animali. Lì dove il pubblico pensava di vedere danza contemporanea, i cosiddetti danzatori praticavano la loro arte marziale, sebbene "dislocata" in un altro contesto culturale.

A questo proposito, è importante evitare una confusione tra la nozione di universalità e quella di transculturalità, quando parliamo di movimenti corporei o di gesti delle mani compresi da tutti i pubblici senza bisogno di traduzione. Il regista indiano Rustom Bharucha ce ne offre l'occasione nel suo testo *The Politics of Cultural Practice* (Barucha, 2000: 62-63). L'autore ci spiega che l'azione della mano danzante ha una vocazione transculturale ed è allo stesso tempo intra-culturale. Per fare questo, nei suoi processi di creazione, Barucha valorizza la pluralità delle culture, delle lingue e dei dialetti appartenenti a un medesimo ambito, a un tempo regionale, locale, rituale, rurale, tribale e folclorico in un villaggio dell'India del Sud. Il regista rifiuta di sottomettere questa diversità all'idea di "nazione" e di principi comuni che riuniscono tutti questi teatri. Piuttosto che porre l'accento sulla marginalizzazione e sul pericolo di estinzione di forme teatrali come il *kūṭiyaāṭṭam* nel Kerala, Barucha mette in primo piano la vitalità di queste in virtù di altre reti locali di "vibrazione" e di "prossimità" e grazie a processi di modernizzazione e d'industrializzazione. Inoltre rifiuta di paragonarle al funzionamento dei teatri europei, che a suo avviso sono concepiti sulla base di un'economia capitalista, e invita gli artisti a tener conto degli adattamenti delle arti dette "tradizionali", quali il *kathak*, il *bharatanāṭyam* o il *Kalarippayaṭṭu*, che hanno vissuto la colonizzazione britannica e in seguito le programmazioni sulle scene straniere e davanti a un pubblico europeo. Si tratta dunque di tenere in considerazione una doppia ricezione di questi spettacoli e una doppia interpretazione artistica, estetica e politica: sia il punto di vista straniero ed eurocentrico, sia il punto di vista delle culture indiane, che riconoscono i gesti della mano in scena. Nell'esempio della *mudrā* "telefono", vi è certamente il riferimento a un elemento della nostra quotidianità, condivisa dal mondo intero. L'ambientazione della storia narrata,

tuttavia, fa al contrario appello a un mondo assente, invisibile, divino, celeste che – nel nostro presente caso – è quello del dio Kṛṣṇa, inscindibile da un contesto intra-culturale. L’approccio transculturale di una tale pratica artistica comporta, quindi, la presa in considerazione del carattere univoco di un comportamento sociale, comprensibile a tutti, insieme ai suoi gradi di opacità e di stranezza, dovuti alla complessità delle culture locali. Come si esprime, tuttavia, una tale idea nell’attualità, in India e per un pubblico autoctono?

#### IV.3 Kara, la potenza creatrice della mano

Secondo il *Nāṭyaśāstra*, il teatro indiano è stato creato dalle divinità e poi trasmesso agli uomini nel corso di un periodo di grave crisi socio-cosmica, per ristabilire la continuità fra i tre mondi, il microcosmo (l’individuo), il mesocosmo (la società) e il macrocosmo (la sfera celeste). Questo è il principio del *dharma* in quanto coscienza dell’interdipendenza di tutte le parti dell’universo, quello che la *Bhagavadgītā* – parte centrale dell’epopea del *Mahābhārata* – chiama *lokasamgrahā*, l’azione di «tenere l’universo insieme». In tal modo, qualunque sia il testo messo in scena, ogni attore-danzatore indiano si rammenta di questo principio e lo vivifica poiché, prima di entrare nello spazio scenico, tocca il suolo con la mano destra, poi la posa sui suoi occhi rivolgendosi interiormente alla Terra con le parole: «Perdonami di percuoterti con i miei passi di danza». La sua mano, che in sanscrito è ugualmente detta *kara*, significa ciò “che fa, che opera, che causa”. La potenza creatrice conferita alla mano dell’attore permette di suggerire in scena avvenimenti o personaggi che in realtà sono assenti e di donar loro più importanza della realtà visibile, come nel caso di questo gesto, dove lo spazio scenico diventa la Madre “Terra”.

Nel suo libro del 1991, *Le Diable c’est l’ennui*, Peter Brook ce ne dona un esempio sorprendente. Il regista cita Balasaraswati, una celebre artista di *bharatanāṭyam*, capace di suggerire attraverso i suoi gesti materni la presenza di un piccolo bimbo, ad esempio nella *pièce Jagado Dharana*, in lingua kannada, scritta nel XVI secolo dal poeta Purandaradasa. Né lei, né lui, né alcuno spettatore farà differenza tra i due personaggi, l’Indiana visibile e il bambino invisibile. L’artista indiana appartiene alla propria cultura locale, non fosse che per la sua lingua, il suo costume e i suoi gioielli, ma la ricezione dei suoi gesti da parte del pubblico nel momento in cui culla un infante e lo nutre è universale. Si tratta, in tal caso, di uno dei principi essenziali di queste forme di teatro e di danza dette “tradizionali”: frequentemente solista, l’attore-danzatore interpreta tutti i ruoli, senza

elementi di scena, e si rivolge a personaggi assenti come se si trovassero al suo fianco.

Questo stesso “gioco d’arte” continua a essere riportato in vita e adattato in India ai nostri giorni, in teatri di strada come quelli dell’ONG *Fedina* di Bangalore, nel Karnataka. Questa fondazione per le innovazioni educative in Asia, creata nel 1983, lotta per il rispetto dei diritti umani in favore delle popolazioni emarginate. Nel giugno 2009, in particolare, davanti all’ospedale pubblico di Vanivilas, una giovane donna e il suo neonato perdono la vita per mancanza di cure. Poco tempo dopo, alcuni attori di *Fedina* si presentano davanti all’ospedale. La messa in scena collettiva di una ventina di minuti, che riferisce di questa tragedia, è intervallata da danze popolari della regione e da canti eseguiti da giovani donne. Queste ultime sono tutte vestite di un semplice *sari* di cotone dello stesso colore e tengono in mano dei piccoli strumenti tradizionali a corde chiamati *tampura*. Nel frattempo i passanti si radunano e, durante questi intermezzi danzati, vengono distribuiti dei volantini. Nonostante un energico alterco con la polizia, a seguire prende l’avvio un dibattito. Scopo di questi artisti è denunciare i maltrattamenti ai quali sono soggetti negli ospedali gli abitanti delle bidonville. Gli artisti sono sostenuti da un’importante confederazione di pensionati (*Okkuta*). Tuttavia, in questa forma di teatro in cui l’intermezzo vuol essere realista, il punto è soprattutto invitare i presenti a non essere più spettatori passivi, anzi diventare testimoni e poi attori. Coloro che si trovano in una situazione esistenziale di miseria osano allora prendere parola in pubblico per chiedere aiuto immediato a quest’associazione. In realtà, essi acquistano fiducia in virtù di questo ambiente artistico e conviviale, in cui le persone cantano e danzano brani di repertorio tradizionale.

Questo teatro impegnato mette dunque in scena non la storia reale della morte di una madre, ma la sua rinascita attraverso il coinvolgimento, nel medesimo istante, di un collettivo improvvisato d’attori, che tenta di realizzare una cooperazione di natura sociopolitica. Notiamo che il riferimento per questo teatro-forum nell’India attuale è lo *Jana Sanskriti*, il più grande movimento di teatro dell’Oppresso al mondo, ispirato al suo fondatore brasiliano Augusto Boal e che riunisce in India più di ventimila attori. Nel dicembre del 2010, per festeggiare i suoi venticinque anni, lo *Jana Sanskriti* ha organizzato a Kolkata il festival *Muktadhara IV*, occasione per tutti i gruppi dell’India per incontrarsi e scambiare le rispettive pratiche. Ciononostante, la moltitudine di teatri di strada di questo genere, in India, è lungi dall’essere unicamente affiliata allo *Jana Sanskriti* e testimonia al contrario l’estrema diversità e complessità di queste forme teatrali. Citiamo appunto



un'altra compagnia di teatro danzato, *Navachetana*, molto attiva a Bangalore. Il gruppo si presenta una volta al mese alle porte di uno dei dodicimila stabilimenti manifatturieri destinati all'esportazione, che impiegano cinquecentomila persone di cui l'80% donne. I suoi interventi mescolano rivendicazioni politiche, espresse oralmente attraverso slogan, a momenti d'espressione scenica molto popolare, tanto urbana quanto rurale, specialmente attraverso la "danza dei bastoni". Infine, la compagnia *Nava Jyothi* merita di essere menzionata poiché molto attiva nei villaggi, con la produzione di un nuovo spettacolo una volta ogni due mesi e numerose ragazze che eseguono danze tradizionali accompagnate da testi impegnati, cantati dal gruppo. I temi ricorrenti sono la schiavitù, i diritti delle donne, l'intoccabilità, i temi d'attualità locale. La funzione teatrale dei gesti codificati, però, resta la stessa, nel caso citato del *bharatanāṭyam* e in quello di queste compagnie politicamente impegnate che si esibiscono in strada? Come permette, questa gestualità, il dialogo tra il linguaggio simbolico degli artisti professionisti, legati a una rete di culture locali, e il linguaggio politico di quanti hanno acquisito questa tecnica attoriale originaria del Brasile e trasmessa a livello internazionale?

Un comune principio anima l'attrice-danzatrice del teatro tradizionale – che culla un bambino tra le braccia e cerca di renderlo più presente di se stessa poiché è un dio – e l'attore di teatro politico contemporaneo: davanti a questa maternità, costui si riferisce a una morte reale tanto quanto a una scena emblematica e universale dell'amore materno. Questa doppia funzione dei gesti, ricomposta in un medesimo spazio-tempo, posa su un altro senso conferito in sanscrito al termine "mano": *tala*, che alla lettera significa il palmo della mano o la pianta del piede, la superficie. Questa parola è legata alla radice verbale *Tan-* o *Tā*: "tendere, stendere, moltiplicare, tendere un arco". Il termine *tāla* rinvia all'azione di battere le mani o suonare i cembali. In altri termini, la gestualità teatrale è concepita al fine di creare uno spazio percussivo, esteso all'interno una moltitudine di luoghi di tensione tra differenti punti e scandito attraverso cicli ritmici. La gestualità intensifica a volontà questo gioco di tensioni organiche, che rinvia ritmicamente alle tensioni politiche e sociali del contesto ambientale.

Diventare danzatore contemporaneo del *nāṭya* implica pertanto una creatività transculturale fondata sulla conoscenza dei gesti codificati del teatro detto "tradizionale". La sfida non consiste nel parlare diverse lingue o nel tradurre i testi messi in scena per venire compresi meglio dal pubblico, ma nel creare una rete di significati tra ogni sorta di testualità, organiche, corporee tanto

quanto verbali. Negli spettacoli che abbiamo citato si tratta di produrre una transtestualità, nel senso in cui la intende Gérard Genette: «tutto ciò che mette il testo in relazione, manifesta o segreta, con altri testi» (Genette, 1979: 87). Secondo le nostre analisi, la transtestualità è il risultato di una tensione ritmica e danzata tra diversi metatesti: i termini sanscriti dei gesti, gli slittamenti dei loro significati legati al contesto, le sillabe ritmiche salmodiate o cantate, il gioco organico dei gesti nello spazio. Questi metatesti creano uno spazio di estraneità, tra la parola e il gesto, tra il messaggio e il movimento corporeo, e permettono all'artista d'interpretare liberamente il testo, di "riscriverlo". Si tratta qui della funzione essenziale della danza nel teatro contemporaneo indiano, rimarcata da un altro termine sanscrito che indica la parola "mano": *hasta*.

In tal modo, nei teatri dell'India contemporanea, la mano danzante suggerisce, dissimula, suggella, estende, percuote, ritma, crea, scrive nello spazio. Più gli artisti indiani coltivano e restano memori di questa ricchezza unica al mondo che caratterizza il loro vocabolario gestuale, più la loro creatività nelle modalità d'incorporazione di un testo in lingua straniera sarà grande. La mano teatralizza un testo, nel senso che ne rinforza o illustra ciò che esso dice, o ancora la mano danza, ovvero suggerisce nuovi significati. Essa stimola allora l'immaginazione del pubblico e supera le sue frontiere culturali originarie. Gli esempi che abbiamo citato rendono evidente la funzione transculturale della mano, perché quest'arte dei movimenti della mano preserva in essi le sue funzioni tradizionali millenarie di apertura al mondo poetico e immaginario, ispirando al tempo stesso gesti socialmente impegnati. La sfida dell'artista contemporaneo indiano si riassume nell'invenzione di un equilibrio, ancora precario, tra l'immensa ricchezza di questo patrimonio immateriale ed estetico trasmesso oralmente e la ricezione del grande pubblico. Lo scopo è far sì che la sua gestualità si renda "efficace" nel legare l'estetico e il politico, in un ambito culturale locale tanto quanto sotto le rampe delle scene multidimensionali della globalizzazione. La tutela di questo patrimonio risulta indissociabile dalla creazione artistica contemporanea.

#### IV. 4 Bibliografia

Bharucha Rustom

2000 *The Politics of Cultural Practice*, The Athlone Press, London.

Biardeau Madeleine

2002 *Le Mahābhārata*, Seuil, Paris.

Bleeker Maaïke, ed.

2008 *Anatomy Live: Performance and the Operating Theatre*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Brook Peter

1991 *Le Diable c'est l'ennui*, Actes-Sud, Paris.

Chakravorty Pallabi

2006 *Dancing into Modernity: Multiple Narratives of India's Kathak Dance*, in «Dance Research Journal», Vol. 38, n. 1/2, Delhi, Congress on Research and Dance.

Erdman Joan L.

1991 *Inside Tradition: Scholar-Performers and Asian Arts*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 8, n. 2, University of Hawai'i Press, pp. 111-117.

Genette Gérard

1979 *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris (trad. it., *Introduzione all'architetto*, Pratiche, Parma, 1981).

Kothari Sunil

2000 *New Directions in Indian Dance*, Marg, Mumbai.

Légeret Katia

2010a *La performance des gestes savants entre la danse contemporaine et le théâtre indien: résistance, rupture, mutation*, in Actes du colloque *Savoirs et performance spectaculaire*, Université Libre de Bruxelles, in «Degré», n. 15, Bruxelles.

2010b *Danse contemporaine indienne et théâtre indien: un nouvel art? Autour de Pina Bausch, Ariane Mnouchkine, Padmini Chettur, Carolyn Carlson, Hassan Massoudy, Bartabas, Sreenivasan Edappurath, Padmini Chettur, Chandralekha, Lise Noël*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris.

2005 *La gestuelle des mains dans le théâtre dansé indien*, Paris, Geuthner, (2010), PUV, Paris.

Ghosh Manomohan, ed.

1967 *Nāṭyashāstra*, Vol. II, Royal Asiatic Society of Bengal Calcutta.

1951 *Nāṭyashāstra*, Vol. I, Royal Asiatic Society of Bengal Calcutta.

Nandikeshvara

1997 *Abhinayadarpana*, trad. Ingl. a cura di P. S. R. Apparao, Natyamala, Hyderabad.

Pavis Patrice

1992 *Theatre at the Crossroads of Culture*, Routledge, London and New York.

Venkataraman Leela e Pasricha Avinash

2003 *La danse classique indienne: une tradition en transition*, De Lodi (EDL), Paris.

## V. *Danzare i miti* di Monica Gallarate

Non posso dire di essere nata con la vocazione della danza. Bambina, trovavo l'immagine eterea della ballerina classica quasi senza piedi, da carillon, un po' triste e lontana. Quest'arte mi si è rivelata solo a 27 anni quando per la prima volta, in India, ho assistito a una notte di *kathakali*, il teatro-danza del Kerala. Non sapevo che esistesse una danza indiana. Non sapevo nemmeno che la stessi cercando. Con il *kathakali* ho realizzato: di fronte a me si svolgeva una rappresentazione che in modo misterioso trasformava il mio stato di coscienza, un rito sacro nel quale danza, canto, teatro e musica non erano separati. Scoprivo che «il divino che tutto è» si poteva celebrare danzando, con l'intensità di un corpo poetico colmo di vigore e grazia, con la musicalità del canto, la varietà ritmica dei tamburi, e una stilizzazione accurata dei gesti creati per evocarlo.

Nel corso degli anni di pratica di *bharatanāṭyam*, scelta in seguito, mi sono posta tante domande. Per esempio, possono i gesti essere universali? La testa che dondola in India indica il sì, e questo movimento, stilizzato nella danza, suggerisce qualcosa di bello, seducente. Ma è così immediato per noi capirne il senso? I gesti delle danze, *mudrā*, raccontano storie relative alla divinità, ma provengono dal vissuto quotidiano di una cultura, anche antica a volte: frullare a mano il latte per ottenere il burro, intrecciare i fiori a ghirlanda, proteggere un bambino toccandogli le tempie... in India tutti li conoscono e capiscono, ma noi? E per noi che tradizionalmente danziamo sul minimo appoggio del piede, in continua elevazione, cosa significa un piede nudo che percuote il suolo? E le gambe in *ardhamandi*, costante *plié*, cosa ci raccontano? Forse che il divino non è da cercare lassù, in un altrove lontano, è proprio qui, sulla Terra, s'incarna nel nostro corpo plasmato a riceverlo. Non si tratta solo di arte, ma di una concezione del mondo dove i simboli vengono rappresentati gestualmente, perché arrivino a tutti. Il corpo è il narratore.

In seguito mi sono appassionata ai racconti divini che via via ci venivano trasmessi perché noi straniere, ignare dei miti, potessimo rappresentarli nella danza. Mano a mano che imparavo, mi accorgevo che al centro di tutto si trovava qualcosa di universale: il sentimento umano. Le storie narrate appartengono alla tradizione dell'India, dèi, demoni, eroi ed eroine sono indiani, come indiani sono i poeti e i mistici che li hanno composti. Ma nella danza il racconto si dipana attraverso l'espressione di emozioni e sentimenti propri all'intero genere umano. È la loro rappresentazione che avviene secondo canoni diversi, appartenenti a una cultura estranea. E il

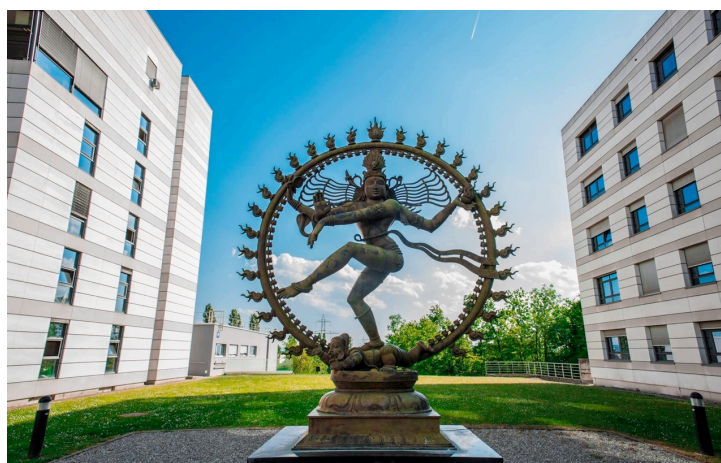
pericolo è lo scimmiettamento, l'imitazione della forma senza l'autenticità del vissuto. Posso pretendere di esprimere tristezza abbassando gli angoli della bocca, alzando le sopracciglia al centro, sospirando – e questo minuzioso lavoro fisico è ciò che in India si insegna all'attore-danzatore, a cui non viene chiesto di ripensare a momenti tristi della vita, né di cercare l'identificazione emozionale ma la pura memoria corporea che verrà stilizzata ad arte, e ritmo. Anche Pascal diceva: inginocchiati e crederai. John Kalamandalm, il mio maestro di *kathakali*, di fronte alla mia palese difficoltà espressiva, per aiutarmi mi disse ridendo: «Ma come, non hai mai pianto nella tua vita?». Come dire, non sai com'è il tuo volto dolente?

Certo, le espressioni del volto, per esempio la sorpresa, o la rabbia, sono comprensibili a tutti, ma per noi occidentali c'è un passaggio in più: dobbiamo riconoscere chi stiamo raccontando, e provare una sorta di affettività reale per il mondo a cui appartiene. Non abbiamo ascoltato noi, fin da piccoli, dei dispetti di Kṛṣṇa, delle avventure di Rāma, dell'amore di Parvati per Śiva. E tuttavia dobbiamo essere credibili quando li rappresentiamo.

Durante gli anni di insegnamento, ho notato che spesso affascinava e interessava di più la dimensione tecnica della danza nelle sue componenti di velocità e rigore formale, della possibilità di raccontare attraverso il corpo danzante il rapporto fra essere umano e divinità, vera essenza dei miti. Senz'altro la formazione di studi in psicologia mi ha aiutato nel concepire i miti come Archetipi, forze interiori che ci abitano ed evocano in noi il ricordo collettivo dell'Infinito. I miti ci rammentano chi siamo, riguardano noi e l'Eterno. L'India ha dato loro un corpo vivo proveniente da riti templari, a sottolineare il legame dell'arte con il mondo dello spirito, e ha tramandato attraverso il trattato di arte scenica *Nāṭyaśāstra* conoscenze molto concrete per una comunicazione non verbale che raggiunga gli spettatori, e porti la loro immaginazione in uno spazio-tempo oltre il contingente. Questo del resto è lo scopo di tutta l'arte Indiana tradizionale. Molti artisti indiani contemporanei cercano per nuove produzioni contenuti che siano più rilevanti, nel presente, di antichi racconti percepiti alieni allo spirito del tempo. Ma per chi come me, occidentale, trova radici profonde nella mitologia danzata, contemporaneità significa trovare il legame che unisce proprio i racconti all'apparenza arcaici, anacronistici, alla propria sensibilità moderna.

Non provenendo da una formazione di danza, ho sentito a un certo punto che ero arrivata al massimo del mio percorso nella tecnica della *bharatanāṭyam*. Quella che ancora volevo esplorare

era l'*Abhinaya*, l'arte espressiva, teatrale della danza, origine e causa prima di tutto il mio percorso. Riflettevo, come potevo procedere? «Si può usare un *rāga* che piace, e danzarlo in modo personale», suggerì un giorno Krishnaveni Lakshmanan, danzatrice, coreografa e direttrice dell'Accademia Kalakshetra con cui stavamo studiando. Già, la musica, il cuore pulsante, l'arte incorporea che riesce a commuovere, turbare, rasserenare, infondere qualità al movimento. La musica Indiana però, durante l'apprendimento della danza, viene percepita talvolta troppo estranea per suscitare o accompagnare un vissuto degno della sua rappresentazione. Così la mia ricerca è andata nella direzione opposta: creare dei laboratori nei quali esplorare i miti indiani utilizzando musiche nate nella nostra cultura. Qualsiasi musica che potesse ispirare, dal rock al pop alla sinfonica, dal blues al punk, senza preclusioni di sorta. Nelle danze a volte i racconti sono solo accennati con un verso e pochi gesti codificati, ma è importante per noi vivere il mito "da dentro", sperimentando liberamente, con il corpo e la sensibilità, l'intera vicenda e i sentimenti che la animano, i *rasa*. Danzando, non possiamo restare indietro rispetto alla potenza della scena, anche se non la rappresentiamo tutta. Aver attraversato emotivamente e fisicamente l'intera narrazione di una storia divina dona più spessore e vita anche al semplice gesto che spesso si trova nelle danze, quello di onorare una divinità toccandole i piedi. È una ricerca che non genera produzioni o spettacoli, resta segreta come l'offerta danzata in un tempio all'alba, ma porta ad una più ricca immaginazione, ad una comprensione più ampia delle forze presenti nell'interiorità e della potenza attuale di Archetipi, quelli sì, misteriosamente sempre contemporanei.



1 - Śiva Nāṭarāja al CERN, fulgido esempio della potenza universale e sempre contemporanea degli archetipi.  
ph: Ivàn Selva.

## Bibliografia

Calasso Roberto

1996 *Ka*, Adelphi, Milano.

Campbell Joseph

1972 *Myths to Live by*, Viking Press, New York 1972 (trad.it. *Tra Oriente e Occidente. Arte, miti, riti e religioni a confronto*, red edizioni, Como, 1993).

Danielou Alain

1979 *Shiva et Dionysos*, Librairie Arthème Fayard, Paris (trad.it. *Shiva e Dioniso*, Ubaldini editore, Roma, 1980).

Daumal René

1972 *Les Pouvoirs de la parole*, Librairie Gallimard, Paris (trad.it. *I poteri della parola*, Adelphi, Milano, 1968).

Hillman James

1983 *Healing fiction*, Spring Publications, Thmpson (trad.it. *Le storie che curano*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010).

Kramrisch Stella

1981 *The Presence of Siva*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey (trad.it. *La presenza di Siva*, Adelphi, Milano, 1999).

Krishnamurti Yamini

1995 *A passion for dance*, Viking, Penguin India.

Narayanan Kalanidhi

1994 *Aspects of Abhinaya*, The Alliance Company, Madras.

'O Flaherty Doniger Wendy

1975 *Hindu Myths. A Sourcebook Translated from the Sanskrit*, Penguin Classics, London (trad.it. *Dall'Ordine al Caos*, Biblioteca della Fenice, Guanda Editore, Parma, 1989).

Salvini Milena

1990 *L'histoire fabuleuse du theatre Kathakali à travers le Ramayana*, Editions Jacqueline Renard, Paris.

Zimmer, Heinrich

1946 *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey (trad.it. *Miti e Simboli dell'India*, Adelphi, Milano, 1993).



## VI. Dall'arco di Shiva al fucile del guerrigliero: le trasformazioni del *bharatanāṭyam* nella diaspora tamil srilankese

di Cristiana Natali

Bologna, aprile 2009. Malathi ha gli occhi stanchi e furiosi: «Sarebbe stato meglio se lo *tsunami* li avesse uccisi tutti, spazzati via in un minuto» dice con rabbia, «così adesso non sarebbero torturati, violentati, rinchiusi nei campi, uccisi». Malathi racconta di quanto sta avvenendo nello Sri Lanka, dove le truppe dell'esercito governativo hanno vinto le ultime resistenze delle Tigri tamil e hanno ormai conquistato tutto il territorio precedentemente controllato dalla guerriglia. I civili sono ancora una volta le vittime di questa guerra durata ventisei anni. I bombardamenti hanno causato un numero imprecisato di morti e ora i sopravvissuti vivono in campi di detenzione. Molti civili sono periti nel tentativo di fuggire dalle aree bombardate. Reman, il cugino del marito di Malathi, aveva tentato di allontanare la famiglia per sottrarla alla deportazione. Ma nella traversata dello stretto braccio di mare che separa lo Sri Lanka dall'India meridionale la barca era andata in avaria. L'agonia del piccolo gruppo si è protratta per tre giorni. Di sete e di fame sono morti prima i tre bambini poi la madre. Uno ad uno sono stati buttati in acqua. Reman non si rassegna all'idea di averli fatti morire tentando di salvarli. Saprà Malathi danzare la sconfitta? So che può danzare la sofferenza e la morte, l'ho già vista farlo. La prima volta è stato il 26 novembre 2000. Quel giorno assistevo a Bologna alla cerimonia in onore dei combattenti caduti delle LTTE (Liberation Tigers of Tamil Eelam<sup>239</sup>). Nella sala del centro civico allestita per l'occasione, i rappresentanti delle associazioni e alcuni leader politici tamil illustravano la tragica situazione che stava vivendo lo Sri Lanka, numerosi bambini leggevano poesie che celebravano le imprese dei combattenti caduti, alcuni italiani esprimevano la loro solidarietà nei confronti della lotta separatista dei Tamil. Per la maggior parte del tempo, però, il palcoscenico era occupato da danzatrici di *bharata nāṭyam* che interpretavano la sofferenza dei civili tamil, le aggressioni dell'esercito governativo, le vittorie delle Tigri. In quel periodo la guerra era ancora in corso.

Lo Sri Lanka è stato teatro tra il 1983 e il 2009 di una guerra civile tra il governo di Colombo e le LTTE, un movimento separatista che per molti anni ha controllato ampie zone di territorio nel nord e nell'est del paese, costituendo un vero e proprio stato dentro lo stato. Nel 2009 le Tigri sono state definitivamente sconfitte da un'offensiva militare governativa. L'occasione per la commemorazione

<sup>239</sup> Il termine "Tamil Eelam" indica i territori rivendicati dal movimento.

collettiva delle decine di migliaia di donne e uomini che hanno perso la vita nelle fila della guerriglia è il *Maaveerar Naal* (“giorno dei grandi eroi”), che viene celebrato in tutto il mondo il 27 novembre.<sup>240</sup>

Nello Sri Lanka le cerimonie si svolgevano, prima del 2009, nei cimiteri delle Tigri, i *Tuilum Illam* (lett. “case del sonno”). Parenti e amici dei defunti portavano fiori, incenso, canfora e candele e le donne, in particolare le madri, si gettavano disperate sulle tombe o singhiozzavano accanto ai cenotafi invocando il nome delle figlie e dei figli prematuramente scomparsi. Civili e militari ascoltavano quindi il discorso del leader e accendevano una fiaccola dinanzi a ogni tomba.

Nei paesi della diaspora le sedi preposte ad ospitare il *Maaveerar Naal* sono luoghi pubblici quali teatri, palazzi dello sport, scuole, centri civici. Nelle celebrazioni che si tengono lontano dal paese d’origine è la danza a costituire il fulcro delle cerimonie, le quali sono caratterizzate anche da discorsi politici, presentazioni di canzoni, di poesie e di immagini video. La prevalenza accordata alla danza in occasione della cerimonia commemorativa si spiega in virtù di una peculiare strategia adottata dai Tamil della diaspora: il vocabolario gestuale della danza classica indiana *bharatanāṭyam* è stato arricchito di nuovi movimenti che permettono di narrare gli eventi della guerra.

È soprattutto attraverso l’azione danzata, infatti, che vengono raccontate l’oppressione e la violenza dei soldati dell’esercito governativo, l’addestramento e la lotta dei guerriglieri, l’appoggio della popolazione alle Tigri, la disperazione di chi perde un congiunto, la gioia dopo la vittoria e, negli ultimi anni, le tragiche conseguenze della sconfitta. Attraverso un codice espressivo complesso, che però in molti casi – grazie anche a costumi di scena molto realistici che permettono di attribuire una chiara identità ai protagonisti<sup>241</sup> – è riconoscibile anche dai non Tamil, i danzatori mettono in scena la guerra combattuta nello Sri Lanka, e onorano i loro caduti danzandone le gesta e illustrando le ragioni della loro lotta.

La scelta della danza come forma espressiva privilegiata è motivata da molteplici ragioni. Occorre innanzitutto chiarire come nella cultura tamil alla narrazione sia intrinsecamente connessa l’azione danzata. Quando parlano di “letteratura” tamil gli studiosi occidentali fanno riferimento ai testi in senso stretto, vale a dire ai manoscritti su foglie di palma (*olai*). Per gli studiosi tamil invece gli *olai*

<sup>240</sup> Lo spostamento della data della cerimonia, dal 27 al 26 novembre, derivava dalla necessità di celebrarla in un giorno festivo per facilitare la partecipazione.

<sup>241</sup> Si tratta ad esempio di divise dell’esercito per chi impersona i soldati governativi, di divise da guerriglieri – basco nero, camicie gialle o rosse e pantaloni neri – per chi interpreta le Tigri, e di vestiti quotidiani per coloro che rappresentano la popolazione.

non rappresentano la letteratura, quanto piuttosto degli aiuti mnemonici per coloro che già conoscono la struttura narrativa, una sorta di residuo di un'articolata performance. Il termine che in lingua tamil corrisponde a letteratura, *ilakkyam*, indica un fenomeno complesso, un «discorso contrassegnato da marcatori di parola, suono e immagine. La rappresentazione completa di un testo [...] non si trova in un documento bensì in un evento» (Kersenboom 1995: 14, trad. mia).

Per comprendere poi il ruolo della danza nelle celebrazioni commemorative dei Tamil possiamo avvalerci dell'approccio analitico di Valentine Daniel. Nella sua complessa e suggestiva disamina che mette a confronto l'atteggiamento verso il passato che caratterizza i Singalesi e i Tamil,<sup>242</sup> Daniel propone di distinguere tra una predisposizione che privilegia la storia (*history*) – quella dei Singalesi –, e una che privilegia l'eredità culturale, il retaggio (*heritage*) – quella dei Tamil.<sup>243</sup> Non si tratta ovviamente di due tendenze mutuamente esclusive, quanto piuttosto di due “inclinazioni generali” (Daniel 1996: 29, trad. mia) che si esprimono in diversi ambiti della vita sociale: «I Singalesi hanno sviluppato un tipo di coscienza storica che non troviamo nell'India induista o nello Sri Lanka induista (tamil)» (Daniel 1996: 24, trad. mia). Daniel fa riferimento ai testi buddhisti *Mahavamsa*, *Culavamsa* e *Dipavamsa*. Questi testi, e soprattutto il primo, sono cronache utilizzate dai Singalesi per giustificare la loro supremazia sull'isola. Al contrario, scrive Daniel,

«Il luogo nel quale i Tamil scelgono di fondare l'Eelam ha poco a che fare con il fatto che un tempo ci fosse un regno tamil nella parte settentrionale dell'isola [...] Nel periodo che ho passato con i militanti tamil che combattevano per lo stato separato dell'Eelam, soltanto una volta essi hanno invocato il passato *storico*, e solo per legarlo al romanticismo dei politici tamil borghesi del Tamil United Liberation Front [TULF] (che era allora fuorilegge). Questi combattenti sostenevano che il TULF e coloro che avevano posizioni simili solo recentemente avevano ritenuto opportuno richiamare l'esistenza di un regno di Jaffna, semplicemente come reazione all'iperbole singalese relativa ai loro antichi regni. I militanti avevano ragione, perlomeno nel senso che la maggioranza dei Tamil di Jaffna non era molto interessata agli antichi re, ai regni e alle date. Era indifferente a un simile tipo di storia, specialmente alla cronologia. Al contrario, l'evocazione dell'eredità religiosa induista e di quella culturale tamil costituita da danza,

<sup>242</sup> Singalesi e tamil rappresentano rispettivamente il gruppo maggioritario (74% della popolazione e una delle minoranze (18%) dell'isola.

<sup>243</sup> Daniel propone questa lettura per potere esaminare il caso degli Estate Tamil, i discendenti dei Tamil giunti nello Sri Lanka come manodopera, i quali sarebbero caratterizzati da una predisposizione nei confronti del passato che è una combinazione di *history* e *heritage*.

letteratura, architettura e scultura non era considerata borghese neppure da questi rivoluzionari» (Daniel 1996: 26 e 27, trad. mia, corsivo dell'autore).

Anche se negli ultimi anni si è sempre più sviluppata, da parte tamil, una giustificazione anche storica delle rivendicazioni territoriali, la grande importanza che i Tamil assegnano alla danza nel preservare e trasmettere l'identità culturale acquisisce senso alla luce dell'"inclinazione" per l'*heritage*. Se la competenza coreutica costituisce una forma di appropriazione privilegiata del patrimonio culturale, allora occorre procedere affinché i bambini divengano i destinatari di processi formali di addestramento a questa "tecnica della memoria". Apprendere la danza, mi spiegava ad esempio il presidente di un'associazione tamil italiana, «è più importante per i bambini che non sono nati nello Sri Lanka, e che non sanno quello che succede là». È per questo che le associazioni tamil organizzano con sistematicità, oltre ai corsi di lingua,<sup>244</sup> corsi di danza *bharatanāṭyam* tenuti da insegnanti qualificate.

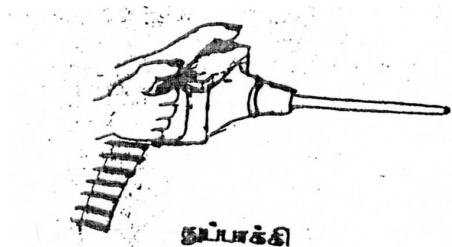
#### VI.1 Nuove *mudrā* per nuove esigenze narrative

L'introduzione di nuovi gesti permette di istruire i bambini e i giovani della diaspora sulla guerra dello Sri Lanka. Il mitra, l'elicottero, le bombe, le manette e le altre *mudrā*, tra le quali quelle raffiguranti i componenti dell'esercito delle LTTE (vedi figure 1-13<sup>245</sup>), sono segni di nuova creazione, così come hanno carattere innovativo le sequenze di passi elaborate per rendere conto della trama narrativa. Particolarmente significative sono le *mudrā* introdotte per veicolare il significato di "Tamil Eelam" ("patria tamil"). I disegni 9 e 10 sintetizzano efficacemente la duplice valenza dell'immagine della patria. Nel primo le posizioni delle mani sono le stesse che vengono utilizzate per raffigurare la dea Pārvatī, la quale rassicura i suoi devoti con *mudrā* che denotano la protezione: in questo caso, così come avviene in molti contesti di insorgenza dei nazionalismi (Brosius 2003), la terra rivendicata viene identificata con una madre benevola che si prende cura dei propri figli. Tale identificazione permette da un lato di destoricizzare il legame tra il territorio e i suoi abitanti e dall'altro di immaginare la nazione come composta di individui che appartengono

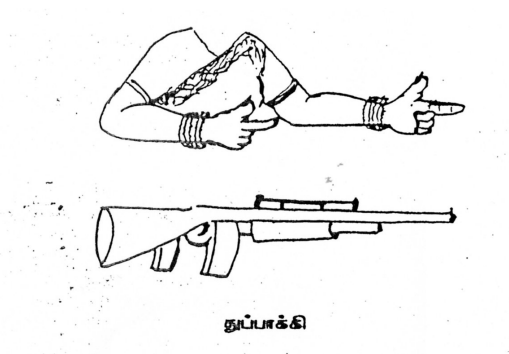
<sup>244</sup> Si tratta di corsi di lingua che i Tamil seguono regolarmente, fin dalla prima elementare, per due o quattro ore settimanali. Le insegnanti provvedono non solo a impartire lezioni sulla lingua e la cultura (in particolare sulla letteratura e sull'arte dell'India e dello Sri Lanka), ma si occupano anche di preparare i giovani per gli esami che si svolgono ogni anno secondo modalità stabilite a livello internazionale e che portano al conseguimento di un attestato che certifica le capacità acquisite.

<sup>245</sup> Le immagini delle nuove *mudrā* sono tratte da Bharati Nattiyalayam Vignesvara Isai Nadana Kalamandram, s.d., 61-62.

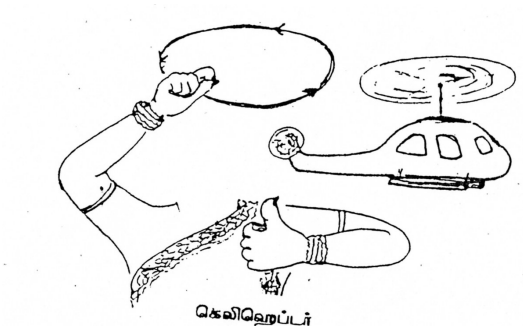
a una stessa famiglia (Fuglerud 1999). Nel secondo disegno la patria è rappresentata attraverso il gesto di imbracciare un fucile: la terra aggredita è costretta a combattere e invita i suoi figli a difenderla.



1 - *Tuppakki* ("arma da fuoco")



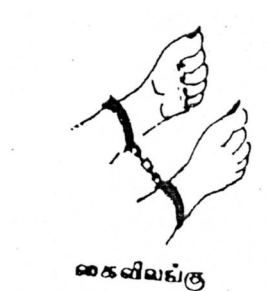
2 - *Tuppakki* ("arma da fuoco")



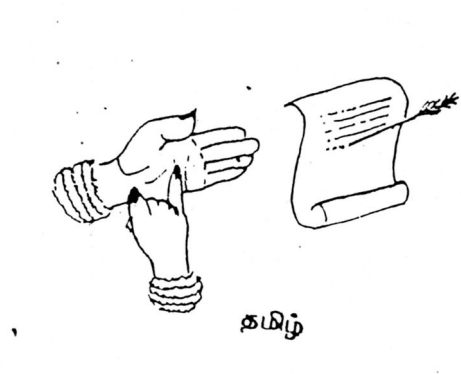
3 - *Kelikopter* ("elicottero")



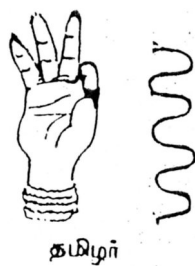
4 - *Kaikundu* ("bomba a mano")



5 - *Kaivilangu* ("manette")



6 - *Tamil* (nel senso di scrittura tamil)

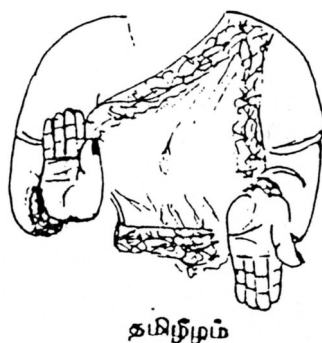


### 7 - *Tamilar*

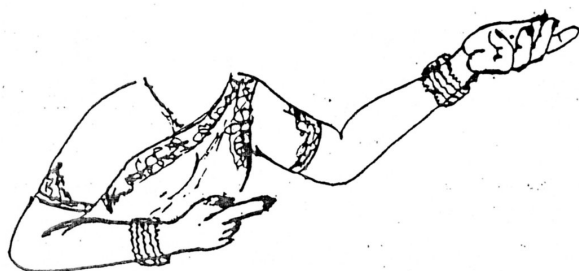
(i Tamil intesi come gruppo: la *mudrā* rappresenta un gancio, a simboleggiare l'unione di tutti i Tamil)



### 8 - *Tamilan* ("uomo tamil")



### 9 - *Tamil Eelam* ("patria tamil")



தமிழீழம்

10 - *Tamil Eelam* ("patria tamil")



பேராணி

11 - *Poraali* ("combattente")





அரசியல்வாதி

12 - *Arasialvadi* (“politico”)



மாண்புமிகு

13 - *Maaveerar*

Le *mudrā* raffigurate nel manuale costituiscono solo alcuni esempi dell'enorme potenzialità di sviluppo offerta dal linguaggio gestuale. L'aggiornamento del vocabolario infatti, analogamente a quanto accade per tutte le lingue dei segni, è una necessità intrinseca alla possibilità di narrare il reale. Spiega uno degli allievi del corso di un'associazione tamil: «Praticamente lui [il suo maestro] ha fatto vedere [alla nostra insegnante] tempo fa le mosse che riguardano la pistola, la guerra, così anche lei, vedendo l'evoluzione del mondo, i cambiamenti, ha abbinato praticamente la danza coincidente a queste evoluzioni».

L'invenzione di nuovi gesti relativi alla guerra è percepita dai sostenitori delle LTTE come un arricchimento della tradizione, un modo per nutrirla assimilando e introducendo elementi attuali. A loro avviso la capacità di modificare le *mudrā* e il repertorio sulla base delle trasformazioni storiche e sociali permette alla danza di sopravvivere come un'arte "viva". Spiega un'insegnante: «La base del *bharatanāṭyam* non cambia, però ci sono sempre nuove mosse che hanno origine. Il mondo cambia, ci sono nuove cose, quindi il *bharatanāṭyam* ha bisogno di raccontare, perché poi è tutto il racconto del mondo il *bharatanāṭyam* [il *bharatanāṭyam* è in grado di raccontare ogni cosa del mondo]». Tra i "cambiamenti del mondo" vi è la guerra, combattuta con nuove tecnologie, e l'arco e le frecce di Shiva non sono più in grado di rappresentarla. Leggiamo nella sezione dedicata all'insegnamento delle nuove *mudrā*:

«Quando si vuole raccontare della battaglia tra Rama e Ravana,<sup>246</sup> [allora] si rappresenta lo scontro con arco e frecce. Ma quando ci riferiamo alle guerre contemporanee - come per esempio la prima e la seconda guerra mondiale, e alle guerre che hanno luogo nella nostra nazione -, poiché si combatte impugnando le armi delle guerre moderne, non possiamo usare arco e frecce: la circostanza richiede di mettere in scena [...] pistole, bombe, trincee, elicotteri. [In tal modo] possiamo trasmettere chiaramente le idee alla gente» (Bharati Nattiyalayam Vignesvara Isai Nadana Kalamandram [casa del *bharata nāṭyam*] s.d: 54, trad. di Giovanni Ciotti).

Il concetto espresso si sposa con la definizione di creatività data da Anya Peterson Royce, «quella qualità che permette a un individuo di ricombinare i criteri o di superarli per produrre

<sup>246</sup> Si tratta di due protagonisti del poema epico indiano *Ramayana*.

un'espressione artistica che è 'nuova' ma ancora accettabile culturalmente» (Royce 1977: 181, trad. mia). Tra i "cambiamenti del mondo" lo spostamento in paesi diversi da quello d'origine è senza dubbio uno dei più rilevanti, e non sorprenderà quindi scoprire che il ricorso al *bharatanāṭyam* è interpretato anche alla luce delle sfide poste dal contesto migratorio, tra le quali, ad esempio, la necessità di comunicare con un pubblico che non parla tamil. Spiega un allievo dei corsi di danza:

«Però là [nello Sri Lanka] più che danza si parla molto, delle poesie, tante poesie, poi tutte le persone grandi, quelli che comandano, tutte le persone che parlano e poi molte persone che accendono le fiamme. Il simbolo è praticamente accendere la candela, però noi qua abbiamo un po' anche cambiato, di solito facciamo molte danze e poi qualche candela si accende, tutte le persone [...] Ad esempio se io spiego una cosa nella mia lingua a te non capirai, se lo dico tramite una danza un pochino, cioè qualcosa. Per esempio dico "la galera" faccio così, per esempio [esegue un gesto con i polsi incrociati], la "galera" allora ci si riesce, tutte queste cose qua. Poi c'è l'uccello libero che vola, così [esegue il movimento relativo]».

## VI.2 Il repertorio canoro e coreutico

Quelli che seguono sono i testi sintetizzati di alcune delle canzoni danzate nel corso delle giornate commemorative.<sup>247</sup> Si tratta di canzoni molto note nella diaspora, e le insegnanti di danza ogni anno escogitano per esse nuove soluzioni coreografiche. Nella prima canzone, *Maaveerar Ningale* ("Voi che siete i *Maaveerar*"), ritroviamo i temi classici sviluppati intorno alla figura degli eroi caduti: il rapporto filiale con il leader Prabhakaran e la comune fratellanza dei combattenti, la dedizione alla causa, il coraggio, l'esigenza della memoria, la divinizzazione *post mortem* dei *Maaveerar*.

Il nostro capo [Prabhakaran] ci ha abbracciati come se fosse una madre, ci ha imboccato il latte materno [la speranza della libertà] con il suo sguardo.

Grazie all'occasione che abbiamo avuto di bere questo [latte]

[questa] nascita [vita]

è per la liberazione del Tamil Eelam.

<sup>247</sup> La traduzione delle canzoni tamil è stata realizzata da Shalini Santiyagoo.

Voi siete i *Maaveerar*, non vi dimenticheremo mai!  
Attraverso la luce [dei lumi] vediamo i visi delle Tigri.  
Vi veneriamo come il dio della nostra famiglia [il dio al quale la famiglia è più devota].  
I parenti [tutti i Tamil] che sono in tutto il mondo pensano al vostro coraggio.  
Anche la pioggia [per ricordarvi] scende e bagna il luogo nel quale state dormendo [i *Tuulum Illam*].  
Il sentimento materno vi ricorda come dei figli che sono nelle fosse sotto terra.  
Quello [il sentimento materno] quando tocca la pancia dove vi ha portato per dieci mesi<sup>248</sup> sente un brivido.  
Coloro che sono morti [i morti comuni] li dimentichiamo,  
[ma] a voi per quante generazioni penseremo!  
Le campane dei templi faranno echeggiare la vostra fama in tutti i paesi.  
Il discorso del leader [del 27 novembre] vi esorta ad alzarvi e a venire a danzare nei campi di battaglia.

Anche *Kaarthikai 27* ("27 novembre") è dedicata alla celebrazione degli eroi caduti tramite l'esaltazione del loro sacrificio e l'enfaticizzazione del loro legame con la terra:

La luce della fiamma sembra assomigliare alla terra.  
[La fiamma] dice di combattere per trovare un'unica terra.  
La terra ci induce a diventare *Maaveerar*  
per far sì che noi possiamo vivere qui con dignità.  
La forza ci induce a combattere il nemico di fronte [senza esitazione].  
A causa della guerra che c'è sulla terra, [poiché i *Maaveerar* sono tutti in cielo] il cielo ci sembra la nostra nazione.  
Noi siamo ovunque nel mare.  
Amico, dobbiamo trovare un'unica terra tutta nostra.  
Canta, che quel giorno sia oggi!

Potremmo definire *Engum Tamilan* ("Ovunque [ci sono dei] Tamil") l'inno della diaspora. La canzone spiega come i Tamil siano ovunque ma come il loro desiderio rimanga il ritorno in patria:

<sup>248</sup> Tra i Tamil la durata della gravidanza è convenzionalmente indicata in dieci mesi, poiché le quaranta settimane vengono suddivise in mesi lunari.

Ovunque [ci sono dei] Tamil.  
Dappertutto [ci sono dei] Tamil.  
Il Tamil è orgoglioso.  
Il Tamil è fiero di sé.  
Il Tamil non ha malvagità nel cuore.  
Norvegia, Canada, Germania, Londra, in tutto il mondo [ci sono dei] Tamil del Tamil Eelam.  
Hai attraversato tanti paesi, hai corso in tanti luoghi, ti sei affaticato, oh Tamil!  
Come un tempo nel periodo dell'Eelam [aiutavi tutti, anche oggi] tu aiuti tutti, oh Tamil!  
Ci sono miliardi di Tamil, perché non sono insieme?  
Non c'è una nazione in cui possano stare da soli.  
Ci sono 247 lettere [nella lingua] tamil.  
Come noi anche la nostra lingua ha delle lettere combattive.  
Non piangere, non svenire, oh Tamil!  
Rialza il tuo cuore e conquisteremo la nostra terra, amico!  
Oh terra insanguinata, un giorno sarai libera dal sangue.  
Anche se abbiamo lasciato la nostra terra in cerca di beni,  
è nel vento dell'Eelam che gira la nostra anima.  
Anche se ci siamo separati dalla madre, dal padre e dai nostri parenti,  
dopo aver salvato l'Eelam la parentela [tra tutti i Tamil] continua.  
[Tu Tamil] sei la fiamma che ha creato un unico paese.  
Arriverà presto anche l'aria [con la fiamma in mano: il vento terrà in alto la fiamma dell'indipendenza].

In *Enga Dhesathile* ("Nella nostra terra") si sviluppa un dialogo tra un ragazzo afflitto dalla rovina del paese e una ragazza che lo invita a non abbandonarsi alla disperazione e a sperare nel futuro:

LUI: Perché nella nostra terra è caduto il tuono?  
LEI: Guarda che [il paese] si rialzerà presto!  
LUI: È una maledizione che ci ha inflitto il dio del tempo?  
LEI: Arriverà il bel tempo, dobbiamo aspettare.  
LUI: Quando finirà la guerra? Potremo rivivere?  
LEI: Dobbiamo riunirci e cantare un nuovo *raga* [modo musicale].

LUI: Dimenticherò i ricordi che danzano nel mio cuore?

LEI: Non piangere, il tempo della giustizia arriverà.

LUI: Ho mille domande, a chi posso farle?

LEI: La giustizia arriverà, aspettiamo. Può forse perdere chi ha ragione?

Riuniamoci come gli uccelli di un solo albero, vieni, vieni, vieni [rivolta a lui]!

LEI: Non ti scoraggiare nella solitudine per quello che è successo.

Il futuro si trasformerà in oro, non dispiacerti!

LUI: Non ci sono parenti, non c'è nessuno con cui parlare dei miei dispiaceri.

Riuniamo tutto il paese per tirare il *ter* ["carro templare", implica l'idea di uno sforzo collettivo];  
decidiamo la data per riunirci.

LEI: L'unione fa la forza. Vieni di corsa!

LUI E LEI INSIEME: Andiamo a vedere la nostra terra.

La vedremo di nuovo in piedi.

L'onestà vincerà domani.

Aspetteremo per sempre.

La sconfitta del maggio 2009 ha comportato la composizione di nuove coreografie che siano in grado di raccontare ai membri della diaspora e ai non Tamil che partecipano alle cerimonie i tragici avvenimenti degli ultimi anni. A partire dal novembre di quell'anno il pubblico assiste a scene nelle quali i civili vengono rinchiusi nei campi di internamento, le donne vengono minacciate dalle guardie, gli uomini vengono picchiati e uccisi, i combattenti delle Tigri vengono finiti dai militari con un colpo alla nuca (episodio documentato in un video di Channel 4). Nel novembre 2009, alle celebrazioni svoltesi a Novellara (RE), assisto per la prima volta alla messa in scena di uno stupro. L'azione teatrale ha per protagonista una donna impersonata da un uomo in abiti femminili; la donna viene afferrata dalle guardie e portata dietro le quinte. Dapprima si sentono le sue grida disperate, poi la donna torna in scena con il vestito strappato, i capelli spettinati e con ferite al viso e alle braccia. La presenza in scena di un uomo che riveste un ruolo femminile può richiamare alla mente un'altra forma di teatro-danza presente nella cultura tamil, il *kūttu* (cfr. Natali 2013), nel quale gli uomini interpretano tutti i personaggi, ma la spiegazione dei presenti è invece che la scelta è dovuta al fatto che non è considerato appropriato per una donna apparire in palcoscenico nelle condizioni richieste da questa azione teatrale.

Nonostante la messa in scena anche di avvenimenti drammatici, quello lanciato dal palcoscenico nel corso della prima giornata successiva alla sconfitta è però soprattutto un messaggio di speranza. La maggior parte delle canzoni e delle danze invitano il pubblico a non abbandonarsi alla disperazione per la sconfitta militare e a continuare la lotta. Alcune coreografie narrano delle manifestazioni organizzate dalla diaspora in Italia e nel mondo. Un brano si apre con alcuni bambini che vengono feriti dai soldati dell'esercito governativo e che vengono aiutati da quattro ragazzi vestiti di nero. I ragazzi danzano la disperazione su una musica che riproduce anche i rumori di un bombardamento e poi su una canzone nella quale vengono poste le seguenti domande: «Oh terra, mi dai il permesso di uscire da qui?», «Alberi, montagne, mi date il permesso di andare via?», «Prima o poi ci rivedremo?». A questa segue una canzone che inneggia al Tamil Eelam. Si ode poi un frammento di un discorso del leader del movimento Prabhakaran: «Chiedo ai Tamil di tutto il mondo, in qualunque angolo della terra, di sostenere il Tamil Eelam e vi ringrazio per il vostro amore e il vostro sostegno».

Il riferimento costante al Tamil Eelam ("patria tamil") – vale a dire ai territori che le LTTE rivendicano come propri e che il governo non ha mai accettato di cedere – permette di mettere in luce un aspetto paradossale dell'impiego del *bharatanāṭyam* da parte della diaspora tamil. Se il tratto più distintivo del *bharatanāṭyam* di oggi è probabilmente la sua straordinaria capacità di condensare numerose contraddizioni (è una danza che trascende i confini ma rimane legata alla regione d'origine, che circola a livello globale ma opera come simbolo di esotismo, che è presentata come arte immutabile ma ha subito profonde trasformazioni, cfr. O'Shea 2007), l'analisi del suo utilizzo nelle cerimonie dei *Maaveerar* conferma tale lettura: pratica coreutica che nasce con l'obiettivo di sostenere l'unità nazionale indiana, il *bharatanāṭyam*, dai tamil srilankesi, viene messo al servizio di una causa separatista.

### VI.3 Bibliografia

Bharati Nattiyalayam Vignesvara Isai Nadana Kalamandram [casa del *bharata nāṭyam*] s.d. *Bharatamuttirai*, Dortmund.

Brosius Christiane

2003 *Mappare il corpo della nazione. Le processioni territoriali nei video di propaganda della destra indù*, in "Etnosistemi", X, 10, pp. 130-145.

Daniel Valentine

1996 *Charred Lullabies. Chapters in an Anthropography of Violence*, Princeton University Press Princeton, N.J.

Fuglerud Øivind

1999 *Life on the Outside. The Tamil Diaspora and Long Distance Nationalism*, London, Pluto Press.

Kersenboom Saskia

1995 *Word, Sound, Image. The Life of the Tamil Text*, Berg Publishers, Oxford and Washington D.C.

Natali Cristiana

2012 *Il bharatanāṭyam: l'addomesticamento di una tradizione*, in "Antropologia e teatro. Rivista di studi", 3, pp. 1-47.

2013 *Stili coreutici e opposizioni di senso tra danze classiche e danze folk*, supplemento monografico a "Quaderni Asiatici", 104, "Lo spazio dell'India. Luoghi, collocazioni, orientamenti e trasposizioni", pp. 153-164.

O'Shea Janet

2007 *At Home in the World. Bharata natyam on the Global Stage*, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut).

Royce Anya Peterson

1977 *The Anthropology of Dance*, Indiana University Press, Bloomington and London.



## VII. *Danzare attraverso i confini di genere: esperienze non-normative nella danza classica indiana bharatanāṭyam*

di Sara Azzarelli

### VII.1 *Introduzione*

*Le performances segnano le identità, flettono e modellano il tempo, adornano e plasmano il corpo, raccontano storie, e forniscono ai soggetti gli strumenti per interagire con i mondi che non solo essi abitano ma, in larga misura, costruiscono.*

Schechner (2002: 162)

Seduta nel soggiorno della sua abitazione nell'area di Mylapore – Chennai, India del Sud – Narthaki è intenta a parlarmi di sé, a raccontarmi la sua storia. Descrive la sua condizione di *Aravani* (*transgender Male to Female*) nella società indiana e il complesso e travagliato processo di costruzione della propria identità di genere. Le sue parole, pronunciate in una lingua a metà fra l'inglese e il tamil fungono però da semplice cornice al suo racconto: Narthaki narra la sua storia danzando. Mi parla attraverso i gesti delle mani e le espressioni del volto, attraverso il vocabolario corporeo fornito dall'*abhinaya*, la tecnica narrativa che caratterizza lo stile coreutico indiano oggi conosciuto come *bharatanāṭyam*. Tramite questa tecnica, i danzatori sono capaci di raccontare storie di divinità ed eroi, divenendone loro stessi i personaggi. Narthaki si trasforma in un personaggio del celebre poema epico *Mahābhārata*, Amba, e le loro storie si fondono. La danzatrice si immedesima in quella principessa che, dopo una vita segnata dalla solitudine e il rigetto da parte della società, placa la sua inquietudine morendo e rinascendo nel corpo di un uomo pronto alla vendetta. Nelle vesti di Amba, Narthaki danza la ricerca della sua identità, il bisogno di accettazione da parte della società, il ritrovamento di se stessa in un nuovo corpo, quello di una donna, una danzatrice sacra. Tramite il *bharatanāṭyam* la danzatrice racconta e allo stesso tempo riafferma se stessa, la sua storia e il suo mondo.

La tecnica narrativa del *bharatanāṭyam*, l'*abhinaya*, offre a coloro che la utilizzano la possibilità di cambiare e divenire, di esplorare diversi modi di muoversi e sentire.<sup>249</sup> Ogni danzatore o

<sup>249</sup> La mia esplorazione si attiene all'identificazione, proposta dalla studiosa Anne Marie Gaston, di tre principali componenti del *bhāṭatanāṭyam*: *abhinaya*, un insieme di gesti e movimenti narrativi e carichi di significato; *nṛtta*, che si riferisce a sequenze motorie che non evocano alcuno stato d'animo o sentimento preciso; *nṛtya*, la realizzazione, nella danza, di entrambe le componenti (1996: 257). Nonostante questa classificazione sia solo una delle tante possibilità discusse da danzatori e studiosi, è attraverso questa divisione che ho inizialmente approcciato il *bhāṭatanāṭyam* e ne farò dunque il mio punto di riferimento nel

danzatrice può interpretare molteplici ruoli, sia maschili che femminili, senza l'ausilio di costumi o materiale scenico, ma con il solo movimento del corpo e la gestualità del volto e delle mani. Questo gioco di interpretazioni, spesso concepito dai performers come pura recitazione ed associato esclusivamente all'ambito scenico può divenire, per alcuni danzatori, uno strumento tramite cui trascendere i margini culturali del genere e della sessualità ed agire nella realtà sociale. La studiosa femminista Judith Butler ha messo in luce come genere e sessualità non siano altro che performances, stilizzate ripetizioni di azioni (1988: 520), e come ve ne siano tuttavia alcune che in determinati momenti della storia diventano norme, trasformandone altre in comportamenti non-normativi, innaturali, immorali. Per i soggetti sociali che non si identificano con quelle performances socialmente percepite come normative, la possibilità di trascendere i margini culturali del genere e della sessualità nella danza può divenire una modalità di espressione ed esplorazione di altre possibilità, di altri tipi di ripetizione (Butler 1988: 520). È su queste esperienze che si focalizza la mia indagine etnografica: sulle storie di una minoranza, storie di soggetti che si posizionano al di fuori della dicotomia mainstream uomo-maschile/donna-femminile e della dominante eteronormatività. Quelle che intendo portare alla luce e condividere sono le esperienze di alcuni danzatori parte dei due gruppi non-normativi culturalmente riconosciuti in India: gli *Aravani* (uomini che cambiano genere e solitamente sesso da maschile a femminile) e i *Kothi* (uomini dediti a regolari pratiche di travestimento al femminile), con cui ho interagito principalmente fra il 2012 e il 2014, nell'ambito di una più ampia ricerca etnografica presso la comunità LGBTIQ (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Intersex, Queer) di Chennai, Tamil Nadu, India del Sud.

Sebbene la maggior sicurezza delle arti performative, rispetto alla vita di tutti i giorni, come spazi sociali in cui destabilizzare la norma sia stata ampiamente messa in luce e puntualizzata nel campo degli studi di genere e *performance studies* (Butler 1988; Senelick 1992; Desmond 2001; Burt 2009; Fisher e Shay 2009), le modalità in cui il *bharatanāṭyam* si presta all'espressione di categorie non-normative sono finora rimaste quasi totalmente inesplorate. Inoltre, il ruolo fondamentale occupato da questa forma coreutica nelle esperienze dei miei collaboratori, emerso in tutta la sua intensità durante la nostra interazione, mi ha permesso di osservare e riflettere su ulteriori caratteristiche che possano rendere questa danza particolarmente rilevante in questo ambito di

---

corso di questa indagine.

ricerca. Cosa fa del *bharatanāṭyam* uno spazio legittimo d'azione per soggetti sociali identificati come non-normativi? Cosa lo rende, in questo specifico contesto, più sicuro e potente di altre arti performative?

Questo articolo esplora il *bharatanāṭyam* come strumento legittimo di *agency*<sup>250</sup> in mano a soggetti culturalmente percepiti come illeciti. Le esperienze dei miei collaboratori vengono approcciate in relazione alle specifiche caratteristiche coreutiche e politiche di questa danza che, nella mia prospettiva, ne fanno uno spazio di azione sociale. Se da un punto di vista strettamente coreutico il *bharatanāṭyam* permette ai danzatori di muoversi attraverso i confini di genere nell'*abhinaya*, da un punto di vista politico questa performance sembra essere legittimata dal suo elevato *status* sociale, quello di «danza classica indiana *par excellence*, simbolo di *Indianness* a livello nazionale e transnazionale» (O'Shea 2007: 93) e dal puro, antico passato a cui questa danza viene associata. Con il supporto di quelle teorie femministe e *gender studies* che vedono genere e sessualità non come categorie fisse ed immutabili ma come instabili costrutti culturali e della teoria dell'*agency*, intesa come quella «tradizione etnografica post-moderna che sottolinea la tensione tra le forze opposte della struttura e dell'anti struttura» (Fisher e Shay 2009: 11), questo studio esplora il *bharatanāṭyam* come spazio di costruzione identitaria, come ponte di connessione tra l'illecito e il legittimo, come strumento di performance sociale tramite cui i corpi, le vite, le storie e i mondi di questi danzatori vengono non solo raccontati ma anche cambiati, costruiti, re-inventati.

## VII.2 Spazi culturali legittimi ed illeciti

L'etnomusicologa Ann Morcom propone il periodo coloniale e post-coloniale come rilevanti contesti storici in cui si sarebbe verificato, nella società indiana, un rafforzamento della separazione fra spazi culturali e comportamenti sociali legittimi ed illeciti. Come osserva la studiosa, «la storia coloniale rimane rilevante, nella misura in cui essa ha determinato la configurazione delle strutture di potere nel presente» (2013: 16). La sua esplorazione si focalizza sulle dinamiche storiche e politiche che, in questi specifici contesti culturali, hanno dato origine a mondi legittimi delle arti performative indiane e al loro illecito opposto. Nella mia indagine

<sup>250</sup> In opposizione a molte prospettive antropologiche che consideravano gli esseri umani totalmente assoggettati dagli schemi culturali della propria società, negli anni '70 del Novecento emerge la così detta "teoria dell'*agency*". Questa teoria introduce una prospettiva maggiormente elastica e dinamica, alla luce della quale gli esseri umani hanno un ruolo attivo nella costruzione della propria cultura: essi sono, di fatto, "attori sociali" (Natali 2009: 25).

etnografica, questa esplorazione viene estesa e connessa all'ambito del genere e della sessualità. I termini antitetici che Morcom usa per definire diverse sfere delle arti performative indiane e di conseguenza diverse categorie di performers, sembrano essere piuttosto appropriati per definire, allo stesso tempo, comportamenti sessuali morali ed immorali, identità di genere normative e non-normative che nello stesso contesto sono state costruite e fissate. Questa breve analisi storica ha la finalità di mettere in luce come i discorsi politici che hanno fatto del *bharatanāṭyam* uno stile coreutico legittimo e d'*élite*, siano di fatto strettamente connessi al processo di re-immaginazione del genere e della sessualità avvenuto nell'ambito delle politiche nazionaliste coloniali e d'alta casta (Krishnan 2009: 378) e di conseguenza, al rafforzamento di categorie normative che nell'India contemporanea rendono le identità di genere e sessualità dei miei collaboratori illecite e immorali.

### VII.3 Il *bharatanāṭyam*: un Legittimo Spazio Performativo

In occasione del primo seminario sulla danza nazionale indiana, avvenuto nel 1958 a New Delhi, il critico V. Raghavan si riferì per la prima volta al *bharatanāṭyam* con l'epiteto di «danza classica indiana *par excellence*» (Raghavan in Meduri 2008: 232). Nel tentativo di comprendere la complessità dei processi sociali che posero questa danza nel suo elevato *status*, ci trasferiamo nella Madras coloniale degli anni '30 del Novecento (oggi Chennai, capitale del Tamil Nadu),<sup>251</sup> contesto geografico e politico in cui la forma coreutica *sadir kacheri*<sup>252</sup> fu re-inventata e trasformata nell'arte classica oggi conosciuta come *bharatanāṭyam* (Allen 1997; Meduri 2004; O'Shea 2007; Krishnan 2009). Il *sadir kacheri* era precedentemente danzato dalle comunità ereditarie delle *devadāsi*, danzatrici del tempio al servizio delle divinità (Srinivasan 1985; Kersenboom 1987; Kay Jordan 1989; Meduri 2004; O'Shea 2007; Natali 2009; Soneji 2012). Queste donne erano socialmente ritenute sposate con specifici dei o dee e il loro matrimonio rituale era percepito come segno legittimo del loro stato sociale di nubili. Di fatto, al contrario di molte donne indiane che vivevano nello stesso contesto culturale, esse godevano di una notevole indipendenza

<sup>251</sup> Chennai era stata temporaneamente ribattezzata come Madras durante il periodo coloniale. La città tornò ufficialmente al suo nome Tamil originario alla fine degli anni 90 del Novecento (O'Shea 2003, p. 182, note n. 3).

<sup>252</sup> Lo studioso Dवेश Soneji ha sottolineato come il repertorio da cui il *bhāṛatanāṭyam* trae i suoi elementi basilari viene associato ad una serie di nominazioni (2012: 202). In ogni caso, in questo articolo farò riferimento ad esso con il doppio termine utilizzato dallo studioso e performer Hari Krishnan nel suo *essay From Gynemimesis to Hypermasculinity: the Shifting Orientation of Male Performers of South India Court Dance* (2009). Stando alla sua prospettiva, il termine *sadir* sembra derivare dal Telegu *chaduru*, che significa letteralmente "corte, assemblea o trono" (Arudra in Krishnan 2009, p. 387, nota n. 4). La parola *kacheri* deriva invece dall'Urdu *kachahri* e sta per "assemblea" (si veda Krishnan 2009, p. 387, nota n. 4).

economica e sessuale (Vanita 2005: 76). La danza rappresentava il mezzo tramite cui esse veneravano il loro o la loro consorte, esprimendo, come tipico della *bhakti* (devozione caratterizzante la religione Induista), «il desiderio erotico di unione con il divino» (Hanna 1988: 105). Le *devadāsi* rappresentavano, insieme agli esponenti maschili del proprio gruppo sociale, gli unici soggetti che avevano accesso alla conoscenza e la pratica del *Sadir Kacheri*. Rilevanti cambiamenti si verificarono durante il periodo del colonialismo britannico, quando lo stile di vita non-domestico delle *devadāsi*, ampiamente associato alla prostituzione, e la loro arte coreutica vennero dichiarate immorali (O'Shea 2007: 4). Come ci fa notare Morcom, «non appena la modernità, il nazionalismo e la morale coloniale e borghese iniziò a dilagare definitivamente in India nel XIX secolo e agli inizi del XX, le arti performative subirono cambiamenti radicali» (2013: 11). Una serie di politiche coloniali e campagne sulla “purezza”, conosciute come “movimento *Anti-Nauch*” (anti-danza), contrassegnarono lo stato sociale delle danzatrici e la loro sensuale ed erotica danza come immorali, illeciti, illegali. Questi atti marginalizzarono il gruppo sociale delle *devadāsi* e permisero a gruppi di alta casta non solo di accedere a questa arte performativa, ma anche di riconfigurarla, ricostruirla, reinventarla. Il *bharatanāṭyam* è perciò il risultato del tentativo di alcuni esponenti delle alte caste indiane, di restituire dignità al *sadir kacheri*, dissociandolo dal sistema delle danzatrici rituali e dal loro mondo immorale ed illecito, ed associandolo ad un passato antico e puro, simbolizzato da antichi testi sanscriti e tamil (Allen 1997; O'Shea 2007; Krishnan 2009; Natali 2009). La danza venne rimodellata da un punto di vista tecnico ed estetico, ma anche dal punto di vista dei contenuti, nel tentativo di rimuoverne il portato erotico. In tal modo, nel contesto di questo *revival*, i discorsi nazionalisti sulla “purificazione” delle arti performative trasformarono un'immorale forma di erotismo in amore sacro e devozionale (O'Shea 2003: 178). Il *bharatanāṭyam* divenne la danza classica indiana *par excellence* a livello nazionale e transnazionale, un'arte elevata sul piano morale e tecnico, in contrasto con ciò che venne classificato come “folk” o “popolare”. Ciò che rimase a quell'illecito gruppo di danzatrici è un'inferiore, immorale, nascosto mondo della danza. Come Morcom sottolinea, «il ‘male’ rappresentato dal *nauch* non venne eliminato [...] ma entrò nella clandestinità, includendo prostituzione, minore possibilità di scelta e un più basso stato sociale per le donne coinvolte: la ‘morte’ della tradizione cortigiana fu la nascita di un reame illecito delle arti performative» (2013: 41).

#### VII.4 L'illecito spazio performativo del female impersonator

Mentre le dinamiche di inclusione ed esclusione che coinvolsero diversi gruppi sociali di donne in relazione a questa danza sono state ampiamente indagate, le modalità in cui le riforme coloniali condizionarono la partecipazione maschile alla trasmissione e la performance del *sadir/bharatanāṭyam* restano scarsamente esplorate. Nonostante molti studiosi abbiano rilevato il ruolo essenziale degli uomini nell'insegnamento e la trasmissione del *sadir kacheri* come musicisti e insegnanti (*nattuvanars*) (Srinivasan 1985; Allen 1997; Krishnan 2009; Morcom 2013), non molti sono gli studi che si riferiscono al loro ruolo di performers. La mancanza di materiale riguardante la figura del danzatore maschile nell'India pre-coloniale è probabilmente connessa al fatto che il repertorio di questo stile coreutico era strettamente femminile e i danzatori maschi ricorrevano generalmente al travestimento (*gynemimesis*) nelle loro performances (Krishnan 2009: 378). È verosimile pensare che questo fenomeno non risultasse particolarmente appropriato da associare ad una danza classica di alto livello artistico e spirituale come il *bharatanāṭyam* voleva essere. Gli ideali nazionalisti di grazia femminile e virilità maschile che la danza avrebbe dovuto incorporare a partire dal *revival*, erano probabilmente molto distanti dalla liminale figura del “female impersonator”, il quale si muoveva, a volte solo sul palco, a volte anche nella vita quotidiana, fra le “naturali” e culturalmente accettate categorie di uomo e donna. Come accadde per i diversi gruppi sociali di donne, anche la partecipazione maschile alla pratica del *bharatanāṭyam* fu segnata da dinamiche di inclusione/esclusione. Mentre il ruolo degli uomini come musicisti ed insegnanti rimase quasi immutato, la figura del danzatore in abiti femminili fu ufficialmente dichiarata inappropriata per tale forma coreutica. Tuttavia, come suggerisce Morcom, mentre i discorsi nazionalisti stigmatizzarono in maniera diretta le *devadāsī* in quanto prostitute e non performers, la sessualità dei *female impersonators* era troppo tabù per essere attaccata. I nazionalisti si appellarono perciò a discorsi sul “realismo” dell'impersonazione, invece di esprimere direttamente l'omofobica idea di “naturalità” in base alla quale stavano marginalizzando tali soggetti (2013: 16). La separazione fra la figura del danzatore legittimo ed illecito si intreccia di fatto alla costruzione di un preciso ideale di uomo e donna indiani, ad opera di discorsi coloniali e nazionalisti, che istituirono la netta dicotomia maschile/femminile come unica possibilità “naturale” ed accettabile. Il posto del “female impersonator” nella performance del

*bharatanāṭyam* fu preso dalla nuova «figura del danzatore in quanto icona ipermascolina, spirituale e patriottica per la nuova nazione emergente» (Krishnan 2009: 378), mentre essi divennero, come le *devadasi*, parte di un reame illegittimo delle arti performative.

Nell'India contemporanea la figura del “female impersonator” è principalmente associata alle attività performative di gruppi sociali non-normativi quali gli *Aravani* e i *Kothi*. Tali soggetti hanno infatti un ruolo molto rilevante in campo coreutico, in relazione però ai bassi ambienti del folk, della danza popolare, dei night bars, e molto raramente al mondo alto e legittimo della danza classica. I membri delle comunità di *Aravanis* sono posizionati ai margini della società Indiana contemporanea e dalla loro posizione sociale di livello particolarmente basso lavorano spesso come danzatori folk in differenti contesti per guadagnarsi da vivere. I *Kothis*, uomini nella vita quotidiana, si dedicano a performances sensuali ed erotiche nei loro momenti di travestimento al femminile. Da queste realtà sociali, questi soggetti hanno raramente l'opportunità di accedere ad un'elevata arte coreutica come il *bharatanāṭyam*.

I processi politici e sociali avviati nel periodo coloniale e post-coloniale hanno dunque rafforzato una separazione fra ciò che è dentro e fuori la norma, in relazione a diversi spazi culturali strettamente interrelati l'uno a l'altro. Ne consegue, nel contesto contemporaneo, l'identificazione del *bharatanāṭyam* come danza d'élite e il posizionamento di quegli attori sociali che non si identificano con la normativa dicotomia femminile/maschile in una immorale ed illecita realtà sociale, condizioni che pongono le basi per l'articolazione delle esperienze non-*mainstream* dei miei collaboratori nella pratica di questa forma coreutica.

#### VII.5 Muoversi fra i confini di genere nelle performances di *abhinaya*

La tecnica narrativa dell'*abhinaya* permette ai danzatori di raccontare storie attraverso il corpo. La narrazione è basata sulla traduzione fisica di componimenti poetici di vario tipo, i cui temi sono spesso tratti dall'epica e la mitologia indiana. Utilizzando gesti, espressioni del viso e movimenti puntualmente codificati i danzatori diventano, uno ad uno, ogni personaggio di questi racconti. Come osserva la studiosa e danzatrice Purnima Shah, nella danza classica indiana «la perfezione può essere raggiunta esclusivamente attraverso la trascendenza spirituale del proprio genere» (1988: 3). I danzatori dovrebbero perciò percepirsi come “pagine bianche”, capaci di divenire chiunque, muovendosi fra le sfumature e i confini del genere e della sessualità. Lo specifico



vocabolario di gesti ed atteggiamenti di cui i danzatori dispongono, sebbene parte di un codice culturale condiviso e parzialmente riconoscibile, è stato sottoposto ad un ulteriore processo di codifica per fini rappresentativi. In particolare, le qualità associate al genere, sono performati in maniera enfatica e stereotipata. Le performances di mascolinità e femminilità sono dunque basate sull'enfasi delle loro peculiarità culturalmente costruite, le quali facilitano la comprensione da parte degli spettatori dei continui cambiamenti di genere che accadono durante le narrazioni. Danzando, questi attori sociali fluiscono attraverso il genere, l'età, la personalità e lo stato emotivo dei vari personaggi: essi fluiscono attraverso confini culturalmente stabiliti. Come spiegavo precedentemente, la maggior parte dei danzatori che ho incontrato o di cui ho letto interviste e citazioni, parla di questa impersonazione come pura esperienza attoriale, connessa al talento artistico di divenire qualcun altro solo per un breve istante. Tuttavia, sebbene questo potrebbe essere il caso di molti danzatori, per i miei collaboratori esistono dei personaggi, dei ruoli, dei momenti specifici delle proprie performances che vorrebbero durassero più a lungo, spazi che non vogliono lasciare sul palco ma portare con sé nella vita quotidiana.

Vi sono poi altri tipi di performances, di natura meno descrittiva, focalizzate sull'espressione degli stati emotivi di specifici personaggi. I danzatori devono comprendere profondamente ciò che qualcun'altro potrebbe sentire, nel tentativo di trasmetterlo all'osservatore tramite l'*abhinaya*, che vuol dire, di fatto, "portare verso". Come osserva la studiosa Judith Lynne Hanna, «l'obiettivo del danzatore di *bharatanāṭyam*, stando all'antico trattato sulla drammaturgia indiana, il *Nāṭyaśāstra*, è quello di esprimere stati d'animo o *bhāva*, situazioni ed atti per evocare nello spettatore l'appropriata reazione emotiva, il *rasa*»<sup>253</sup> (1988: 102). I sentimenti espressi sono di solito rivolti ad un destinatario specifico, che varia in relazione al tipo di composizione poetica che il danzatore traduce attraverso i movimenti. A volte queste composizioni sono delle preghiere indirizzate a specifiche divinità, in cui i danzatori esprimono amore, devozione e desiderio mistico di unione con il loro dio, come ad esempio gli *śloka*. Altre volte i componimenti poetici sono di natura erotico/amorosa ed il performer agisce in relazione al suo amato o alla sua amata, che anche in questo caso è spesso una divinità: componimenti di questo tipo sono ad esempio *padam* o *javali*. Di fatto, è piuttosto arduo in questo contesto, demarcare una linea definita fra amore

<sup>253</sup> «Il *rasa* (letteralmente sapore, succo) è la specifica tipologia di piacere estetico che insorge nello spettatore quando il danzatore riesce ad esprimere lo stato d'animo appropriato» (Natali 2009: 96). Nel repertorio classico del *bhāratānāṭyam* troviamo nove *rasa* principali: *śṛṅgāra* (amore), *hāsyā* (comico), *karuṇa* (compassione), *bībhatsa* (disgusto), *bhayānaka* (paura), *raudra* (rabbia), *vīra* (eroico), *adbhuta* (meraviglia), e *śānta* (pace) (Azzaroni 2006: 335-336).



devozionale ed erotico, poiché nella *bhakti*, devozione indiana, ciò che un devoto prova ed esprime per la divinità è una forma intima ed erotica d'amore (Hanna 1988: 105). Anche questi brani possono divenire per alcuni danzatori uno spazio per superare confini fisici ed emotivi. Qualunque sia il tipo di amore e desiderio di una composizione, essa permette ai danzatori di esplorare ed esprimere sentimenti per molteplici tipologie di soggetti, anche per soggetti dello stesso sesso. In una realtà sociale strutturata sulla dicotomia fra normativo e non-normativo, l'*abhinaya* offre a questi attori sociali l'opportunità di danzare attraverso i confini culturali che separano tali spazi.

#### VII.6 *Re-inventare mondi danzando*

Pochi giorni dopo il mio arrivo a Chennai, mi sono recata in uno *slum* a ovest della città, per incontrare alcuni *Aravani* con cui ero in contatto. Vivevano in delle degradate abitazioni, in gruppi abbastanza numerosi. Alcuni di loro mi hanno poi spiegato che in quel piccolo quartiere facevano tutti parte della stessa comunità e che generalmente gli *Aravani* si organizzano in gruppi chiusi dissociati dalla struttura sociale, con specifici sistemi di norme. Si tratta di gruppi matriarcali detti *jamaats*, formati da un capo (*guru*) e i suoi studenti iniziati (*chelas*) (Govindan e Vasudevan 2008: 8). Entrare a farne parte vuol dire aver totalmente abbandonato la società mainstream e le sue norme, ed essersi sottoposti ad un'evirazione rituale che sancisce il proprio ingresso nel gruppo (Morcom 2013: 90). Poiché la maggior parte dei membri della comunità con cui ero in contatto non parlava inglese, avevo chiesto ad un mio amico tamil di accompagnarmi e fare da interprete. Con il suo supporto linguistico ho potuto conoscere più a fondo alcuni membri della comunità ed ascoltare le loro storie: storie di problematiche sociali e difficoltà quotidiane come la necessità materiale di includere la prostituzione fra le proprie attività lavorative per guadagnarsi da vivere. Anche la danza rappresenta una delle loro principali fonti di sostentamento, tanto in rituali religiosi a cui essi partecipano performando vari stili di danza folk, quanto in ambienti non-normativi quali i night bars, dove le performances richieste sono di carattere marcatamente sensuale ed erotico. Ciò che mi aveva stupita e scossa in quel primo incontro, non era il risentimento e la frustrazione che spesso emergeva dai racconti che avevo ascoltato, né le degradate condizioni del posto in cui quei soggetti vivevano, ma l'attitudine schiva e altezzosa del mio amico, il suo atteggiamento distante e un po' spaventato di fronte a "quella gente", come

chiamava gli *Aravani*.

Successivamente è iniziata la mia interazione quotidiana con i rari *Aravani* che nel corso della loro vita hanno avuto accesso alla pratica del *bharatanāṭyam*. Presto mi sono trovata ad assistere ad una delle lezioni di danza che Ponni ed Anjali danno regolarmente ai bambini del fatiscente *slum* in cui vivono. In un primo momento, l'atteggiamento di ammirazione e rispetto con cui sia i bambini che i loro genitori si rivolgevano alle due danzatrici *Aravani* mi sorprese, poiché così diverso da ciò che avevo esperito. Particolarmente significativo era stato il momento che precede la lezione, in cui tradizionalmente gli studenti cantano degli *śloka* per le divinità, ringraziano la terra con il *bumi namaskara* (saluto alla terra) per aver sostenuto i loro passi e, come ultima cosa, toccano con devozione i piedi del *guru*, sacri mezzi di trasmissione della conoscenza divina sotto forma di danza. Nel vedere i bambini che toccavano i piedi di Ponni mentre lei sfiorava delicatamente le loro teste, ho profondamente compreso ciò che Anjali intendesse quando quello stesso giorno, prima della lezione, aveva definito il suo incontro con il *bharatanāṭyam* come una rinascita. Questa danza di elevato livello sociale aveva di fatto legittimato le loro identità non-normative, cambiando in maniera pratica non solo il loro ruolo nella società, non più confinato al mondo della prostituzione, ma anche la modalità in cui esse vengono approcciate dalle persone e distanziando notevolmente le loro esperienze da quelle di altri *Aravani*, danzatori di semplici e profane danze folk.

In maniera molto simile, per Narthaki, *Aravani* educata all'arte coreutica dal celebre maestro Kitappa Pillai di Tanjore, il *bharatanāṭyam* rappresenta non solo un ponte di connessione con la società dominante, ma anche uno spazio per se stessa, dove poter definire «chi è e quale sia il suo posto nel mondo» (intervista del 22/08/2013). Come raramente accade ad un *Aravani*, Narthaki fa oggi parte dell'elevato ambiente coreutico di Chennai e da questa posizione legittima, modella e riconferma la sua identità, che resta, almeno parzialmente, non-normativa. «Tempo fa» – mi confessa la danzatrice – «speravo ancora di trovare qualcuno che mi amasse, un buon marito per me» (intervista del 20/08/2013). Danzando la storia di Amba come se fosse la sua durante uno dei nostri incontri, la danzatrice mi narra i numerosi tentativi di congiunzione con uomini che l'avevano rifiutata e derisa, per comprendere alla fine che dio è il suo unico amato ed è con lui che si unirà in un unico corpo. Narthaki ha ora accettato che non potrà mai sposarsi, ma non ha più importanza, perché il suo posto è nel *milieu* spirituale. Attraverso l'*abhinaya*, può definire e

ridefinire la sua identità di donna e danzatrice sacra che esprime giorno dopo giorno il suo amore devozionale per dio.

Se questa forma coreutica rappresenta lo spazio culturale che connette le illecite identità degli *Aravani* a ciò che è legittimo, le esperienze dei *Kothi* sono caratterizzate da una vita a metà fra le due sfere. «Ci ho pensato molte volte ma non opterò mai per un'operazione perché entrambe le vite mi piacciono molto, amo ESSERE [sic] una ragazza ogni volta che ne ho voglia» (comunicazione scritta di Priya del 13/03/14). Questo mio collaboratore/collaboratrice si identifica come Priya Sherin, quando parla con me. È Priya nel suo profilo facebook, ma nella vita di tutti i giorni è solo un ragazzo che, a volte, ama vestirsi da donna. «È davvero dura sopravvivere in India dopo essere stati operati» – mi spiega – «quindi ho paura della società e lo faccio solo segretamente» (intervista del 13/03/14). Questo mio collaboratore è un *kothi*: uomo nella vita pubblica, *cross-dresser* in quella privata. Questi attori sociali non abbandonano la società come fanno gli *Aravani*, ma vivono letteralmente due esistenze parallele. Non fanno parte di gruppi ben definiti: potrebbero avere inclinazioni omosessuali o non averne, potrebbero provenire da classi basse o medie (Marcom 2013: 90). Ciò che contrassegna il loro status è proprio questa doppia identità. Nella loro vita segreta, «essere *Kothi* vuol dire principalmente essere femminili, cosa che include [...] solitamente un coinvolgimento nelle arti performative in quanto donne e altri comportamenti femminili/"femminilizzanti" come i lavori domestici» (Morcom 2013: 90). «I *Kothi* imitano le donne in molti modi» – continua Morcom – «ma la danza è percepita come una parte particolarmente potente della performance di genere» (Mocrom 2013: 97). Nella loro vita segreta essi praticano vari stili di danze folk e popolari, marcatamente femminili, sensuali, erotiche. Cosa potrebbe accadere però, se questa seconda vita divenisse troppo difficile da gestire e nascondere? Durante le nostre interazioni Priya mi parlava spesso del suo segreto, che solo poche persone conoscono, e di quanto fosse complicato per lei trovare occasioni per travestirsi. La sua realtà normativa aveva oscurato l'illecito spazio in cui le piaceva esplorare genere e sessualità. Il *bharatanāṭyam* era poi divenuto il nuovo spazio, decisamente più legittimo, in cui attuare questa esplorazione. Attraverso l'*abhinaya* le piace esplorare ruoli femminili che non esperirà mai nella vita sociale, perché non oltrepasserà mai quella linea che la escluderebbe dalla società. L'impersonazione di ruoli femminili può in questo modo accadere nella vita di tutti i giorni, senza bisogno di travestimenti, poiché il *bharatanāṭyam* è una danza classica, tradizionale e legittima.

Questo mio collaboratore continua ad immergersi giornalmente in questa esplorazione, aspettando l'occasione per travestirsi ancora una volta da Priya. In questa doppia vita, il *bharatanāṭyam* rappresenta uno spazio liminale, tra detto e non detto, visto e non visto, legittimo ed illecito.

## VII.7 Conclusioni

La sera prima di lasciare Chennai, Maharaja, il mio amico tamil che spesso mi aveva assistito come interprete durante il lavoro di campo, mi ha invitato a bere una tazza di *chai* nella spiaggia di Besant-Nagar. Mentre gli parlavo dei bei momenti passati insieme nella sua città, improvvisamente mi ha interrotta dicendomi: «prima che tu parta, voglio ringraziarti» (intervista del 28/08/13). Mi ha spiegato che inizialmente non era affatto felice di fare ciò che io gli chiedevo, di venire con me a passare del tempo con “quella gente”, come chiamava gli *Aravani*. Provava disagio e paura perché tutti pensano che quelle persone hanno una vita dura che le rende arrabbiate e pericolose. Ero pronta a scusarmi per averlo messo in difficoltà, ma lui mi ha preceduto dicendo che invece voleva solo ringraziarmi, «perché mi hai fatto confrontare con loro» – mi ha confessato – «così ho capito che possono essere delle brave persone come Ponni e Anjali e questo ha cambiato la mia considerazione di qualcosa della mia società che stavo semplicemente ignorando» (intervista del 28/08/13). Quello che Maharaja mi ha detto quella sera è stato estremamente significativo per me. Mi ha fatto sentire che attraverso il mio lavoro etnografico le storie illecite dei miei collaboratori potevano davvero raggiungere le persone, che le loro voci potevano essere ascoltate, stimolando pensieri e riflessioni. Le parole di Maharaja mi hanno motivata a procedere con la mia esplorazione e narrazione, così che qualcun'altro, in India o altrove, possa udire le voci di questi danzatori e ascoltare le loro storie.

Questo articolo costituisce un breve frammento di una più estesa narrazione, che cerca di portare alla luce esperienze non dette, non viste, oscurate dai flussi della cultura *mainstream*. Mentre la possibilità di esplorare genere e sessualità attraverso l'*abhinaya* viene ignorata, negata o percepita come irrilevante dalla maggioranza dei danzatori, gli attori sociali protagonisti di questa narrazione la esperiscono come significativa e reale, come ponte di connessione con la cultura dominante, come spazio dove agire, dare forma a se stessi e ai loro mondi.

Come ci ricorda l'antropologa Andrée Grau, «la danza è un fatto sociale, che trasmette significati

nell'interazione umana e riflette dunque ideologie e visioni del mondo [...] allo stesso tempo, la danza può essere utilizzata per esplorare e manipolare la realtà sociale, con la sua potenzialità di influenzare i processi decisionali in altri contesti sociali e occasionalmente di prefigurare azioni politiche» (Grau 1990: 165). Esplorando le esperienze dei miei collaboratori, i quali si muovono fra dinamiche di inclusione/esclusione, normatività e marginalità, il *bharatanāṭyam* emerge nella sua forma di spazio culturale in cui si innescano ed intrecciano processi di legittimazione sociale. Da un lato, in quanto spazio teatrale e coreografico, l'*abhinaya* diventa, nelle parole della studiosa Jane C. Desmond (2001: 21), «uno spazio liminale, una sicura terra di mezzo dove una varietà di sessualità e desideri possono essere rappresentati simbolicamente attraverso un gioco di immaginazione combinato con l'articolazione del corpo». Dall'altro, la costruzione coloniale e post-coloniale del *bharatanāṭyam* in quanto forma coreutica legittima e pura, rende le azioni dei miei collaboratori in un certo qual modo legittime. È attraverso questo spazio che Narthaki è rinata così come Amba era rinata tramite Siva; è l'elevato *status* di questa danza che rende i piedi di Ponni ed Anjali sacri strumenti di trasmissione conoscitiva e permette a Priya di danzare alla luce del giorno. Il *bharatanāṭyam* costituisce nelle loro esperienze uno spazio culturale di doppia *agency*, coreutica e socio-politica, uno spazio legittimo per la performance dell'illecito.

## VII.8 Bibliografia

Allen Matthew H.

1997 *Re-writing the Script for South-Indian Dance*, in «TDR», n. 41 (3), pp. 63-100.

Azzaroni Giovanni

2006 *Teatro in Asia (Nepāl – Bhutan – India – Śrī Lankā)*, CLUEB, Bologna.

Burt Ramsay

2009 *The Performance of Unmarked Masculinity*, in *When Men Dance: Choreographing Masculinities Across Borders*, Fisher e Shay, Oxford University Press, New York.

Butler Judith

1998 *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in «Theatre Journal», n. 40 (4), pp. 519-530.

Desmond Jane C.

2001 *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, University of Wisconsin Press.

Fisher Jannifer e Shay Antony

2009 *When Men Dance: Choreographing Masculinities Across Borders*, Oxford University Press, New York.

Gaston Anne-Marie

1996 *Bharatanāṭyam: From Temple to Theatre*, Manohar, New Delhi.

Govindan Padma e Vasudevan Aniruddhan

2008 *The Razor's Edge of Oppositionality: Exploring the Politics of Right-based Activism by Transgender Women in Tamil Nadu*, in «Law and Social Sciences Research Network». Articolo disponibile su <http://www.lassnet.org/2009/readings/govindan-vasudevan2008razors-edge.pdf>

Grau Andrée

1999 *Fieldwork, Politics and Power*, in *Dance in the Field: Methods and Issues in Dance Anthropology*, McMillan Press Ltd, Basingstoke.

Hanna Judith L.

1988 *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire*, University of Chicago Press, Chicago.

Jordan kay

1989 *From Sacred Servants to Profane Prostitutes: A Story of Changing Legan Status of Devadāsi in India*, Manohar, New Delhi.

Kersenboom Saskia C.

1987 *Nityasumangalī: Devadāsi Tradition in South India*, Motilal Banarsidass Publishers, Delhi.

Krishnan Hari

2009 *From Gynemimesis to Hypermasculinity: the Shifting Orientation of Male Performers of South Indian Court Dance*, in *When Men Dance: Choreographing Masculinities Across Borders*, Fisher. J e Shay A., a cura di, Oxford University Press, New York.

Meduri Avanthi

2004 *Bharatanāṭyam as a Global Dance: Some Issues in Research, Teaching and Practice*, in «Dance Research Journal», n. 36 (2) pp. 11-29.

2008 *Labels, Histories, Politics: Indian/South Asian Dance on the Global Stage*, in «Dance Research Journal», n.26 (2) pp. 223-243.

Morcom Anne

2013 *Illicit Worlds of Indian Dance: Cultures of Exclusion*, C. Hurst and Co Publishers, Londra

Natali Cristiana

2009 *Percorsi di Antropologia della Danza*, Raffaello Cortina Editore, Milano

O'Shea Janet

2003 *At Home in the World? The Bharata Natyam Dance as Transnational Interpreter*, in «TDR», n. 47 (1), pp. 176-186.

O'Shea Janet

2007 *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*, Wesleyan University Press, Middletown.

Schechner Richard

2002 *Performance Studies in/for the 21<sup>st</sup> Century*, in «Anthropology and Humanism», n. 26 (2), pp. 158-166.

Senelick Laurence

1992 *Gender in Performance: the Presentation of Difference in the Performing Arts*, University Press of New England, Hanover.

Shah Purnima

1998 *Transcending Gender in the Performance of Kathak*, in «Dance Research Journal», n. 30 (2), pp. 2-17.

Soneji Daves

2012 *Unfinished Gestures: Devadasis, Memory and Modernity in South India*, University of Chicago Press, Chicago.

Srinivasan Amrit

1985 *Reform and Revival: the Devadasi and her Dance*, in «Economic and Political Weekly», n.20 (44), pp. 1869-1876.

Vanita Ruth

2005 *Love's Rite: Same-Sex Marriage in India and the West*, Palgrave MacMillan Publishers, New York.

# VIII. *Agency, genere e nazione: la costruzione dell'identità femminile oḍissī nell'India contemporanea* di Shilpa Bertuletti

Definire l'identità culturale, in un mondo in cui la globalizzazione sta velocemente incrementando i processi di scambio, connessione e interdipendenza, diventa sempre più complesso. Eppure culture e identità sono, innanzitutto, costrutti teoretici e retorici impiegati sia dagli studiosi che dagli attori sociali per creare discontinuità all'interno di un *continuum* di differenze. Oggi la formazione identitaria è infatti considerata «un processo irriducibile e costitutivo delle comunità umane e delle soggettività che le compongono» (Dei 2008). L'India del periodo postcoloniale ha fatto leva sulla costruzione identitaria collettiva, plasmata da una politica governativa nazionalista che, a sua volta, ha determinato i confini normativi attorno ai quali si sono definiti i canoni etici ed estetici femminili. È in questa cornice socio-politica che si inserisce lo studio della soggettività femminile nel suo tentativo di risolvere la tensione tra tradizione e modernità nell'India contemporanea: consapevoli del valore attribuito alla danza oltre i confini della mera devozione verso il dio, le donne della comunità coreutica oḍissī<sup>254</sup> ripensano la *performance* come esperienza individuale in grado di fornire un'interpretazione diversa della realtà sociale.

Il presente saggio è parte di una ricerca più ampia svolta durante un'etnografia multisituata condotta a Bhubaneswar<sup>255</sup> e a Nrityagram<sup>256</sup> tra il 2013 e il 2014, volta ad esaminare il modo in cui la storia abbia plasmato - e continui tuttora a plasmare - l'*agency* della comunità coreutica femminile oḍissī nella costruzione delle nuove relazioni di potere, autorità e identità tra le danzatrici.

## VIII.1 *L'origine della danza oḍissī*

Dal suo ruolo identificativo di pratica religiosa e rituale alla moderna incarnazione di spettacolo nazionale, la danza classica indiana oḍissī ha riservato sin dalle origini un posto d'onore alla figura femminile, la cui storia è incisa tanto nelle opere scultoree quanto nei documenti letterari. È infatti

<sup>254</sup> I termini sanscriti sono stati resi secondo la traslitterazione in uso nella letteratura scientifica.

<sup>255</sup> Capitale dell'Orissa, Stato federato dell'India orientale.

<sup>256</sup> Situato nella periferia di Bangalore, Nrityagram è un villaggio dedicato alla danza oḍissī che impartisce un difficile training fondato sul sistema del *guru-śiṣya* (la trasmissione del sapere dal maestro all'allievo).



nella *Rani gumpha* di Udayagiri<sup>257</sup> che viene rinvenuto un fregio scultoreo del I secolo d.C. raffigurante una danzatrice di *odramagadhi*, «una delle danze attestate dalla tradizione nel *Nāṭyaśāstra*<sup>258</sup> e considerata la precorritrice dell'*odissi*» (Vastyayan 1968: 34). Numerosi sono i riferimenti architettonici successivi, risalenti al VI secolo d.C., che conservano le prime raffigurazioni note del *tribhanga*<sup>259</sup> e del *chouka*<sup>260</sup>, tuttavia il tempio che meglio celebra la femminilità della danza *oḍiṣṣī* illustrandone le principali posture è il tempio del Sole di Konark. Costruito dall'imperatore Narasimhadeva I della dinastia Ganga (XIII secolo d.C.), il monumento presenta un *natamandir*, una sala adibita alle danze, adorna di figure di musicisti e danzatrici. Le sculture di Konark e Udayagiri si resero indispensabili durante la sanscritizzazione<sup>261</sup> della danza nella metà degli anni Cinquanta, quando un gruppo di maestri e studiosi, tra cui Kelucharan Mohapatra, Pankaj Charan Das, Deba Prasad Das e Raghunat Dutta,<sup>262</sup> si riunì sotto il nome di *Jayantika* con l'intento di codificare la danza *oḍiṣṣī*. I *guru* stabilirono le linee guida del vocabolario di questo stile coreutico attingendo al patrimonio scultoreo già esistente e al repertorio delle tradizioni *mahāri* e *gotipua*, diffuse precedentemente nello stato dell'Orissa.<sup>263</sup> Danzatrici del tempio devote al dio Jagannātha<sup>264</sup>, le *mahāri* elaborarono «una danza che mise in primo piano la diversità delle espressioni femminili del subcontinente indiano, narrando la mitologia induista attraverso una prospettiva di genere» (Banerji 2010: 21). Deputate, infatti, all'espressione plastica delle vicissitudini sentimentali del dio Kṛṣṇa e della favorita fra le sue *gopi*<sup>265</sup>, esse godevano di

<sup>257</sup> Udayagiri, sito archeologico collocato nei pressi di Bhubaneswar, presenta una serie di grotte finemente scolpite, risalenti al periodo Khāravēla (193 a.C.-170 a.C.). Tra queste spicca la Rani gumpha, letteralmente «grotta della regina».

<sup>258</sup> Considerato la base autorevole su cui si sono modellati quelli che attualmente vengono considerati i generi di danza classica in India, il *Nāṭyaśāstra* è il trattato per eccellenza sull'arte drammatica indiana attribuito a Bharata. Suddiviso in trentasei capitoli, il testo esamina dettagliatamente ogni aspetto della rappresentazione: «l'edificio destinato ad ospitare lo spettacolo, la prosodia, la metrica, la dizione, i tipi di personaggi e i corrispondenti costumi, il trucco, l'intonazione, la rappresentazione dei sentimenti e degli stati d'animo, le modalità della recitazione, il movimento delle singole parti del corpo, le convenzioni riguardanti la rappresentazione spaziale e temporale, e la musica» (Angelillo 2008: 6).

<sup>259</sup> Postura che prevede la triplice deflessione del corpo dalla linea mediana, finalizzata a risaltare la grazia e la sensualità femminile.

<sup>260</sup> Postura simmetrica dove ginocchia e gomiti sono posizionati in modo da comporre quattro angoli retti, richiamando la particolare iconografia del dio Jagannātha.

<sup>261</sup> Introdotto dall'antropologo M. N. Srinivas, il termine «sanscritizzazione» indica il processo di adozione di pratiche e comportamenti di caste elevate, veicolate da testi sanscriti, da parte di caste medio-basse. Nell'ambito del teatro-danza, la codificazione emancipa i vari generi dai confini regionali, perché possano essere percepiti come parte della tradizione culturale panindiana.

<sup>262</sup> In seguito alla codificazione del genere coreutico, i *guru* si occuparono della diffusione dell'*oḍiṣṣī* ed elaborarono i quattro stili che determinarono una scissione interna alla danza.

<sup>263</sup> L'istituzionalizzazione delle *mahāri* avvenne nel XII secolo ad opera del sovrano Chodaganga Deva (1077-1150), mentre la diffusione della pratica *gotipua* risale al XVI secolo, a seguito del declino della figura della danzatrice templare.

<sup>264</sup> Il dio Jagannātha, letteralmente «signore del mondo», è una delle forme più amate di Kṛṣṇa, avatāra del dio Viṣṇu, onorato a Puri insieme al fratello Balarāma e alla sorella Subhadrā.

<sup>265</sup> Le *gopi* sono le pastorelle con cui il dio Kṛṣṇa si intrattiene in piacevoli passatempi amorosi nelle foreste di Vṛndavan. Spicca tra

una grande considerazione sociale in quanto spose del dio e incapaci di raggiungere lo stato di vedovanza, «conservando per tutta la vita la felice condizione di buon auspicio attribuita alla donna coniugata» (Angelillo 2008: 48). La loro presenza era perciò necessaria alla buona riuscita delle funzione legate al tempio e alle occasioni di corte (matrimoni, incoronazioni, anniversari regali), nelle quali si richiedeva il mantenimento della più stretta purezza rituale, confacente al loro ruolo sacro. In relazione alle comuni pratiche di genere, «l'ordine delle *mahāri* funzionava come un'eccezionale comunità matrilineare<sup>266</sup> posta all'interno di un sistema patriarcale<sup>267</sup> più grande, che forniva loro benefici materiali e potere religioso» (Banerji 2010: 193). La mancanza di restrizioni nella scelta delle adeptes al *seva* (“servizio templare”) forniva loro ulteriore potere sociale e, tecnicamente, le poneva al di sopra della gerarchia castale:

«Il *mahāri seva* non era una professione ereditaria. Secondo le norme, la nostra vita non prevedeva alcun contatto con il genere maschile. Coloro che non rispettavano le norme venivano private del diritto di rendere servizio al dio e cacciate dal tempio. [...] Proprio perché non potevamo avere figli, non esistevano restrizioni di casta per diventare una *mahāri*. Le ragazze arrivavano da ogni dove e, se possedeva tutte le caratteristiche necessarie, venivano scelte e addestrate per la vita templare. Nel corso degli anni ho cresciuto allieve di varia estrazione sociale, persino delle fuori casta».<sup>268</sup>

I privilegi speciali di cui godevano inizialmente le *mahāri* vennero meno con il diminuire del patronaggio reale e il crescente coinvolgimento dell'Inghilterra negli affari templari. Ananya Chatterjea (2004: 148) sostiene che sia con l'assunzione della gestione del tempio di Jagannātha a Puri nel 1803 che la politica moralista inglese iniziò ad associare alle danzatrici templare il concetto di concubinato: senza un reddito costante, le *mahāri* furono costrette a fare affidamento su altri mezzi e a permettere così lo sfruttamento sessuale da parte dei mecenati più facoltosi.

Una dimensione di genere diametralmente opposta può trovarsi nella tradizione dei *gotipua*,

---

di esse *Rādhā*, la favorita del dio.

<sup>266</sup> Il termine matrilinearità in antropologia indica un sistema sociale in cui il titolo, i beni ed altri oggetti sociali vengono trasmessi alle nuove generazioni per via femminile.

<sup>267</sup> Il patriarcato, sistema sociale dove beni e autorità vengono trasmessi per via maschile, è riconosciuto come struttura portante della società indiana.

<sup>268</sup> Intervista alla *mahāri* Sashimani, 3 febbraio 2014, Puri.

giovani uomini abbigliati con vesti femminili, specializzati in una forma di danza acrobatica di ardua realizzazione. Il modello di rappresentazione di genere femminile, emerso in un contesto di ispirazione religiosa, venne naturalizzato e contenuto nella pratica della performance, consentendo ai danzatori di riappropriarsi dell'identità maschile nell'*habitus* della loro vita quotidiana. Danzando al di fuori dei templi durante le processioni e i festival religiosi, i *gotipua* nel XVI secolo divennero il veicolo prediletto per la diffusione della devozione *vaiṣṇavā*, la cui dottrina, di ispirazione *bhaktica*, suggeriva l'idea di una relazione personale con Kṛṣṇa, che si manifestava «con la pratica di abbandonarsi al dio, prendere rifugio presso di lui» (Franci 2005: 29). L'idea di un dio personale impegnato in un gioco divino nel ruolo di amante venne proiettato nell'amore tra Kṛṣṇa e Rādhā, così com'era espresso nel testo del XII secolo preso a riferimento da tutta la tradizione *oḍissī*, il *Gītagovinda* di Jayadeva.

Durante il processo di sanscritizzazione si portò l'*oḍissī* ad un livello di perfezione da cui furono esclusi tutti quegli elementi di sapore tribale troppo distanti dall'orizzonte delineato dal *Nāṭyaśāstra*. L'espressività della danza delle *mahāri* costituì la base della forma attuale dell'*oḍissī*, a cui si aggiunsero il tema del gioco d'amore divino e la stilizzazione acrobatica della danza dei *gotipua*. Ciò che è ironico è che i *guru* del gruppo *Jayantika*, molti dei quali originalmente *gotipua* o parte dei *jatra*,<sup>269</sup> delinearono la forma della danzatrice solista dopo la tradizione della *mahāri*, «ma quelle donne poste al centro della sanscritizzazione della danza furono escluse dal dialogo durante tutto il processo» (Sikand 2012: 235), nonostante la loro mistica continuasse ad essere perpetuata: oggi giorno la parola “*mahāri*” ricopre ancora uno spazio simbolico nella tradizione *oḍissī*, come la presenza del prestigioso concorso nazionale *Mahāri Award*<sup>270</sup> può dimostrare. Come sostiene l'antropologa indiana Nandini Sikand (2012), «attingendo al repertorio delle *mahāri* la pretesa di autenticità divenne storicamente convalidata e sacralizzata, perché considerata più vicina all'antichità e alla spiritualità rispetto alla tradizione *gotipua*». La cancellazione del vecchio mondo delle *mahāri* si configurò come passo necessario per il consolidamento dell'immagine romantica che si aveva di esse. L'adozione di questi valori, che hanno permesso di stabilire la danza come area di attività accettabili per le «decenti» donne indiane delle classi più alte, «venne

<sup>269</sup> Forma di teatro folkloristico di origine bengalese, strettamente connesso alla corrente di devozione *bhaktica*.

<sup>270</sup> Promosso dalla Guru Pankaj Charan Odissi Research Foundation, il *Mahāri Award* è il più prestigioso tra i premi che riconoscono alle donne l'eccellenza nel campo della danza *oḍissī*.

approvata dall'occidente come estensione della danza orientale<sup>271</sup> perché facente parte del processo di riscoperta del nativo» (Joan Erdman 1996). I *guru*, con l'aiuto delle danzatrici *oḍissī* di classe medio-alta (Sanjukta Panigrahi, Alooka Panikar, Kumkum Mohanty, Sonal Mansingh), crearono una nuova idea di donna che trascendesse le norme sociali e assumesse il ruolo di orgoglio nazionale, superando le barriere locali e regionali perché rappresentante culturale della danza *oḍissī* nel mondo. La riscoperta delle forme di danza tradizionali, infatti, si inserì in un discorso metodologico più ampio che ambiva a favorire una costruzione egemonica della cultura nazionale. La contraddizione tra il concetto di una forma d'arte creata dagli uomini, ma che coinvolgesse la partecipazione delle donne ad un livello superiore, era parte di una specifica logica: come sostiene la sociologa Barbara Curda «i ruoli maschili e femminili erano predeterminati da una società dove gli uomini avevano accesso ai benefici economici e ai poteri decisionali, mentre le donne erano specchi simbolici di uno *status* sociale inferiore» (2002).

### VIII.2 *Oḍissī, forgiatrice di identità*

La danza *oḍissī*, intesa come pratica quotidiana, non solo plasma l'identità culturale delle danzatrici nell'India odierna, ma a sua volta è modellata da quelle stesse donne che affermano e contestano la loro identità. Un significativo interesse è rivolto alle danzatrici di classe medio-bassa, le cui voci spesso si smorzano nella circolazione di informazioni sulla danza classica indiana a livello nazionale e internazionale. Come si deduce dal paragrafo precedente, durante il periodo coloniale e postcoloniale le donne sono state portatrici di tradizioni religiose e culturali, la cui legittimità, nell'immaginario comune, continua ad essere convalidata: nonostante l'impatto dell'occidentalizzazione e della globalizzazione culturale, «la figura della danzatrice è ancora un forte simbolo religioso che rievoca immagini di eredità nazionali e sacre tradizioni» (Chakravorty 2008: 98), un archetipo in grado di far rivivere sui palcoscenici il mondo mitologico abitato da dei e demoni che incorporano emozioni sublimi. L'antropologa Ann G. Gold ha ipotizzato come nella comunità femminile indiana il mito sia utilizzato non simbolicamente ma metonimicamente, «in continuità con la realtà quotidiana piuttosto che con la rappresentazione che si ha di essa» (1994: 28). Le danzatrici sperimentano in questo senso le relazioni quotidiane all'interno della cornice del mito, testimoniando così come il mondo idealizzato in cui esse vivono non sia troppo lontano dalla

<sup>271</sup> Per «danza orientale» si intendono quelle ricerche coreografiche, intrise di elementi ispirati alla danza «esotico-orientale», prodotte in occidente dalle pioniere della *modern dance* americana nei primi anni del '900.

loro reale esperienza umana.

La dimensione mitizzata della danza *oḍissī* è annessa ai concetti di *sādhana* e *rasa*.<sup>272</sup> il cui rapporto con la costruzione della memoria culturale dà luogo a nuove ipotesi di studio nella formazione identitaria.<sup>273</sup> Il *sādhana*, la combinazione ideale di disciplina e pratica che prende forma sotto la guida di un *guru*,<sup>274</sup> è un'esperienza che mira al raggiungimento della perfezione individuale attraverso la ripetizione e la consapevolezza:

«Il *sādhana* è tutto nella vita di una danzatrice. Quante persone ci si dedicano davvero? Oggi tutti vogliono ottenere il massimo senza dare nemmeno il minimo. A tutti i miei studenti insegno cosa sia il sacrificio della pratica quotidiana, provando e riprovando ogni passo fino allo sfinimento. Devo dire che, per quel che mi riguarda, è un potere invisibile a sostenermi durante il mio *sādhana*: è il ricordo di *Guruji*<sup>275</sup> che mi guida nelle sette o otto ore di pratica al giorno, così come il ricordo delle sue correzioni mi permette di migliorare in maniera sistematica. La pratica senza il controllo perde di significato. Sento che ora sto facendo un buon lavoro grazie al controllo che il mio *guru* ha esercitato su di me per vent'anni. Sento che ora ogni parte del mio corpo è istruita a dovere».<sup>276</sup>

Questa disciplina del corpo non è solo un aspetto incidentale della pratica tradizionale nella società, ma «è un esempio di come la cultura modelli il potere» (Chakravorty 2008: 99). Osservando la pratica sociale dell'*oḍissī* nelle classi di danza di Bhubaneswar, è interessante notare come la danza diventi un nesso di negoziazione tra l'archetipo tradizionale e la donna reale che affronta le forze della nuova modernità: il rituale della pratica corporea forgia le identità culturali collettive e le donne, all'interno di una narrazione limitante creata dalla società patriarcale, trovano un'*agency*<sup>277</sup> come danzatrici, attraverso il piacere sensuale ed emozionale

<sup>272</sup> Frequentemente tradotto con "sapore", il *rasa* corrisponde all'esperienza estetica nella drammaturgia indiana e, di fatto, al fine ultimo della *performance*. Nonostante la sua qualità universale, molte delle danzatrici *oḍissī* intervistate da chi scrive hanno descritto l'esperienza del *rasa* come il compimento di un processo estetico, essenzialmente comunicativo, tra la *performer* e il pubblico, accentuando la «connettività» presente tra le parti.

<sup>273</sup> L'antropologa Pallabi Chakravorty ha avanzato un'interconnessione simile nella formazione identitaria in merito alla danza classica *kathak*.

<sup>274</sup> Il concetto di *sādhana*, essendo trasversale a molte discipline indiane, può essere applicato anche alla pratica dello *yoga*, alla musica e ad altre arti performative.

<sup>275</sup> Termine con cui viene comunemente riconosciuto Kelucharan Mohapatra, il più prolifico tra i *guru* del gruppo *Jayantika*.

<sup>276</sup> Intervista a Sujata Mohapatra, 5 settembre 2013, Bhubaneswar.

<sup>277</sup> Il termine di *agentività* ha conquistato una certa notorietà in antropologia all'inizio degli anni '80, quando venne diffuso dal sociologo Anthony Giddens per spiegare come le azioni umane siano dialetticamente connesse alla struttura sociale e, tra loro,

incarnato dal *rasa*. La disciplina, il *training* e la memoria associati al *sādhana* iscrivono il corpo nei valori sociali consolidati nel tempo. Come spiega una giovane danzatrice di Bangalore: «il senso di realizzazione che si raggiunge attraverso il rigore della pratica inizia con un disagio fisico acuto che, gradualmente, si trasforma nel piacere della cinetica».<sup>278</sup> Ciò indica che la ripetizione del ciclo melodico e dei movimenti ritmici delle *mudrā*<sup>279</sup> che lo accompagnano causano una trasformazione interna nella *performer* e, nell'impostazione della *performance*, questo facilita la connessione con l'*audience*, sperimentata attraverso il *rasa*. Quindi, la gioia del *sādhana* è tanto fisica – nella continua tensione verso la perfezione per mezzo del raggiungimento di abilità fisiche – quanto mentale – nell'aprire le porte ad una nuova percezione interiore.

L'emozione estetica del *rasa* e le potenti memorie culturali evocate attraverso essa sono relazionate alla tradizione simbolica della donna indiana ideale dipinta dalla narrazione mitica di *rādhā-kṛṣṇa*.<sup>280</sup> Se il *rasa* è un'esperienza fisica indicante «l'assaporamento del sentimento prodotto dalla ricezione delle molteplici componenti dello spettacolo» (Azzaroni e Casari 2011: 49), allora quello stesso sentimento è da ricondurre al senso del gusto e da considerare «viscerale»: lo spettatore e il *performer*, osservatore e osservato, tessono insieme in questo modo un'esplosione di poteri sensoriali.

L'iniziazione culturale dell'*oḍissī*, iniziata con il ritmico *stamping*<sup>281</sup> dei piedi e la ripetizione delle *mudrā*, si completa con la poesia narrativa dell'*abhinaya*,<sup>282</sup> la danza recitata, che dimostra come il rituale del *kṛṣṇalīlā* sia riproposto attraverso il *sādhana*.

Durante l'*abhinaya*, il corpo della danzatrice raggiunge il corpo ideale o *siddha deha* nella filosofia *bhaktika*, «muovendosi dal piano fisico a quello metafisico» (Vatsyayan 1983: 4). Non sorprende allora che l'*abhinaya* sia considerata la parte più complessa di uno spettacolo *oḍissī*: solo una danzatrice matura può impegnarsi seriamente nella danza recitata senza imparare meccanicamente le espressioni dal *guru* tramite imitazione. La sensazione del *rasa* crea un

---

reciprocamente costitutive.

<sup>278</sup> Intervista ad Ashwini Raghupathy, 10 maggio 2014, Bangalore.

<sup>279</sup> Nel teatro-danza indiano le *mudrā* sono gesti delle mani che, attraverso una codificazione simbolica, possono rappresentare oggetti, personaggi, stati d'animo.

<sup>280</sup> Nelle vicende narranti il gioco d'amore divino (*rāsa-līlā*), Rādhā rappresenta la totale devozione per il dio e l'abbandono incondizionato a lui. Questo *status* di sottomissione, a detta della maggior parte delle donne intervistate durante il *fieldwork*, descrive perfettamente la relazione auspicata ancora oggi tra moglie e marito, prestabilita dai ruoli sociali.

<sup>281</sup> In tutte le discipline coreutiche indiane il legame con la terra si concretizza con il continuo battere dei piedi, che scandisce la struttura ritmica della danza.

<sup>282</sup> Ridotti gli otto stati d'animo iniziali (*sthāyibhāva*), individuati da Bharata nel *Nāṭyaśāstra*, a cinque emozioni terrene, i *vaiṣṇavā* enfatizzarono l'amore tra Rādhā e Kṛṣṇa nell'invocazione del *rasa*. Erotico e trascendentale, l'amore tra le due divinità ha finito per imporsi nel repertorio coreutico sia dell'*oḍissī* che di altre danze classiche indiane.

profondo auto-godimento nella *performer* che, attraverso l'improvvisazione, convalida la propria identità. Durante una conversazione informale a Nrityagram la danzatrice Surupa Sen ha spiegato la necessità di percepire il piacere del *rasa* dentro di sé, al fine di alimentare l'impegno nella ricerca di ulteriori interpretazioni della narrazione. In questo senso i confini tra pratica, performance e creatività si dissolvono nel *sādhana*:

«per una danzatrice matura il *sādhana* assume un significato solo quando subentra la componente creativa. È dopo anni di imitazioni del *guru* che ci si può impegnare in una personale interpretazione dell'*abhinaya*, specialmente di uno *śloka*<sup>283</sup> dedicato alla figura languida e nostalgica di Rādhā. Il *sādhana* permette alla danzatrice di raggiungere il processo creativo, quindi la creatività non è separata ma integrata nel significato ampio del *sādhana*».<sup>284</sup>

Dalle parole della danzatrice si evince come, sperimentando l'*abhinaya*, le donne diventino soggetti della loro personale esperienza, anche quando la narrativa dominante rimane legata alla tradizione patriarcale. Sostengo che le danzatrici di *oḍissī* esplorino questo particolare processo cognitivo mediante la pratica del *sādhana*, circoscrivendo la loro identità culturale, sia collettiva che individuale. In ogni caso, l'emozione del *rasa* non può essere concepita solo come un sentimento soggettivo perché ne verrebbe meno la caratteristica peculiare di universalità: come ricorda Kapila Vatsyayan "il danzatore diventa parte di un rituale in cui l'opera assume il ruolo di *yantra*,<sup>285</sup> il meccanismo grazie al quale l'artista percepisce l'assoluto, tanto quanto il pubblico al quale è presentata" (1968: 9). L'evocazione del "sé assoluto" – inteso come l'*ātman*<sup>286</sup> della filosofia induista – attraverso il *rasa* attiva la memoria culturale della narrativa mitica di *rādhā-kṛṣṇa*, modellata secondo l'amore erotico e umano. Il suono delle cavigliere, il ritmo melodico del *pakhavaj*<sup>287</sup> e il *raga*<sup>288</sup> del musicista concorrono al risveglio nella danzatrice di quel sentimento di

<sup>283</sup> Per *śloka* si intende la forma del verso indiano per eccellenza, frequentemente usata nella metrica classica della poesia sanscrita.

<sup>284</sup> Conversazione con Surupa Sen, 20 luglio 2013, Nrityagram.

<sup>285</sup> La tradizione tantrica suppone che lo *yantra* sia un diagramma simbolico utilizzato come supporto nella concentrazione o per favorire l'assorbimento meditativo.

<sup>286</sup> La relazione fra *ātman* e *brahman*, tra la coscienza del sé e l'unità cosmica, è uno dei concetti chiave della filosofia delle *Upaniṣad*: essa identifica la corrispondenza fra umano e divino o, in altri termini, l'equivalenza fra microcosmo e macrocosmo.

<sup>287</sup> Tamburo a due teste dal tono morbido e armonico, il *pakhavaj* è uno strumento ampiamente utilizzato come accompagnamento per varie forme di spettacolo, compresa la danza *oḍissī*.

<sup>288</sup> Il *raga* nella musica indiana è la struttura di base su cui si sviluppano le frasi melodiche o scale.



devozione che si manifesta nell'amore per Kṛṣṇa. In questo frangente la *performer* non solo interpreta, ma si trasforma in Rādhā:

«Quando sto facendo un' *abhinaya*, immagino me stessa come Rādhā. Ricordo le correzioni del mio *guru*, che sia a casa, in classe o su un palco. Sono ignara di tutto ciò che mi circonda, compreso il mio *guru* e l'*audience*. Vedo solo Kṛṣṇa. Lo vedo di fronte a me. Altrimenti sarebbe impossibile interpretare qualsiasi *abhinaya*. Bisogna perdere il senso di sé ad un certo punto e fondersi con Rādhā. A quel punto, mi sento come ogni donna, l'eterna donna».<sup>289</sup>

La danzatrice simboleggia, quindi, ogni donna il cui corpo è visto come un microcosmo dell'universo. In essa si può trovare l'abbraccio cosmico di Rādhā e Kṛṣṇa, sperimentato attraverso il *rasa*, prodotto da un piacere così appassionato. La routine quotidiana del *sādhana* può essere un potente luogo di consolidamento della narrativa dominante del *kṛṣṇalīlā*, rafforzandosi nella mente delle danzatrici come tradizione autentica dell'*oḍissī* e omogenizzando in tal modo le loro storie con la tradizione. Se è vero che la devozione *bhaktica* e il culto di Kṛṣṇa sono inquadrati oggi in una ideologia dominante meno progressiva di quella del XVI secolo, allora «le strutture di potere dominanti nell'India moderna sono riprodotte mediante la danza femminile e la tradizione è reinventata come eterna» (Chakravorty 2008: 112).

### VIII.3 Elaborando la soggettività

Nella comprensione del processo di appropriazione identitaria delle donne *oḍissī* nell'India contemporanea si scorge, dal campione di interviste raccolto, uno spiraglio di libertà sociale e intellettuale che esse ottengono tanto nella struttura della danza quanto nell'*habitus* della vita quotidiana. La realtà sul campo, tuttavia, dimostra che una completa frattura dall'esistente struttura patriarcale non è né possibile, né essenziale. Ciò nonostante, le danzatrici appaiono nel panorama coreutico come attrici che compiono scelte, o meglio, padrone di una nuova *agency* che viene attivata per cambiare una condizione disagiata o uno *status* sociale inferiore, attraverso la coltivazione di sentimenti profondi per l'arte praticata. Il loro processo di elaborazione identitaria in merito al concetto di potere ricorda le parole di Foucault: «il potere non è qualcosa di acquisito, colto o condiviso, qualcosa che si può tenere in mano o lasciar scivolare via. Il potere è esercitato

<sup>289</sup> Intervista a Sanjukta Dutta, 20 novembre 2013, Bhubaneswar.



da innumerevoli punti sulla sinergia delle relazioni mobili e non egualitarie» (1990: 94). Come Oldenburg ha sottolineato nel caso dell'India, la lotta femminile nel mondo postcoloniale si è concentrata principalmente sulla natura conflittuale della politica di genere, «ignorando l'"attivismo invisibile" nei diversi contesti socio-politici non inseribili nella camicia di forza del femminismo liberale occidentale o nel paradigma Gandhiano» (1991). Nell'India di oggi sono le donne ordinarie a fondersi nei paradigmi gerarchici e allinearsi con quell'egemonia dominante che cercano di conformare e rimodellare. La loro partecipazione come insegnanti, studenti e *performer* mantiene viva l'*oḍissī* nei centri periferici e metropolitani, mentre la loro conoscenza esoterica della danza funziona come capitale sociale con cui esse negoziano la loro identità di donne moderne che danzano. Rivendicando le donne comuni come attrici e agenti impegnati nel ricreare e nell'alterare l'ideologia dominante, si eleva il loro *status* a soggetti storici e non le si limita a simboli tradizionali di figure mitiche.

Infine, se situiamo la pratica dell'*oḍissī* nel discorso tra il moderno e il globale si osserva come la sua graduale diffusione attraverso iniziative statali abbia aiutato a divulgare la danza tra la popolazione femminile, superando la distinzione di classe, casta e le demarcazioni linguistiche. Le narrazioni rivelano anche come la relazione con l'*oḍissī* delle donne «sia mediata all'interno di una cultura pubblica di immagini mediatiche e cambiamenti socio-economici» (Chakravorty 2008: 114). In molte conversazioni è chiara l'immagine dei media come parte integrante della negoziazione tra tradizione e identità e come le danzatrici cerchino di manipolare queste forze divergenti per mantenere un senso autonomo di identità locale e individualità. Si è delineato, così, un interessante paradosso tra la cultura pubblica nazionale dell'India post-indipendente nella sua rappresentazione egemonica della danza *oḍissī* come di una tradizione patriarcale, e il ruolo chiave giocato oggi dai governi centrali e regionali nella omogeneizzazione *oḍissī* all'interno della comunità femminile. Le norme di genere dominanti, in questo modo, sono state reificate e fissate. I media, la televisione e il cinema in particolare, si sono impegnati ad accelerare il processo di democratizzazione della danza, mostrando le icone glamour che ora competono con le immagini tradizionali di Rādhā e Sita<sup>290</sup> come simboli ideali della femminilità indiana. Se l'*oḍissī* ha creato lo spazio per un nuovo paradigma di genere, è nell'India globalizzata che la donna indiana – intesa

<sup>290</sup> Al pari di Rādhā, Sita è una figura femminile particolarmente amata, presente nella mitologia induista. Sposa di Rāma, uno degli avatāra di Viṣṇu, Sita è nota per la dedizione al marito, il coraggio e la purezza, qualità che ne hanno fatto in passato il modello di virtù femminile per le donne induiste.

come soggetto cosmopolita risultante dalla fusione della tradizione con la modernità – riflette l'essenza di una nuova figura femminile: un'incarnazione poetica di differenza, un corpo sensuale, una nuova identità.

#### VIII.4 Bibliografia

Ananya Chatterjea

1996 *Dance Research in India: A Brief Report*, in «Dance Research Journal», XXVIII, n. 1, pp. 118-123.

Angelillo Maria

2008 *Le danze indiane*, Xenia, Milano.

Azzaroni Giovanni

1998 *Teatro in Asia (Nepāl – Bhutan – India – Śrī Laṅkā)*, vol. IV, CLUEB, Bologna.

Azzaroni Giovanni e Casari Matteo

2011 *Asia. Il teatro che danza*, Le Lettere, Firenze.

Banerji Anurima

2010 *Odissi dance: paratopic performances of gender, state and nation*, UMI dissertation publishing, New York.

Chakravorty Pallabi

2008 *Bells of change: kathak, women and modernity in India*, Seagull Books, Calcutta.

Chatterjee Ananya

2004 *Contestations: Constructing a historical narrative for Odissi*, in *Rethinking Dance History. A reader*, Alexandra Carter (ed.), Routledge, Londra, pp. 143-156.

Curda Barbara

2002 *L'Odissi en Orissa contemporaine. Stratégies individuelles, contraintes, genre*, Université de Toulouse-le-Mirail, Toulouse.

Eedman Joan L.

1996 *Dance Discourses: Rethinking the History of the 'Oriental Dance'*, in *Moving words. Rewriting dance*, Morris Gay (ed.), Routledge, New York, pp. 288-305.

Dei Fabio

2011 *Identità, culture e mondi della vita*, in *Saperi antropologici, media e società civile nell'Italia contemporanea*, Faldini, Pilu (a cura di), CISU, Roma, pp. 117-123.

Foucault Michael

1990 *The history of sexuality: an introduction*, vol. I, Vintage books, New York.

Franci Giorgio Renato

2005 *L'induismo*, il Mulino, Bologna.

Gold Ann G.

1994 *Gender, violence and power: rajasthani stories of shakti*, in *Women as subjects*, Nita Kumar (ed.), Stree, Calcutta.

Grau Andrée

2001 *Dance and Cultural Identity*, in «Animated», Autumn, pp. 23-26.

Natali Cristiana

2009 *Percorsi di antropologia della danza*, Libreria Cortina, Milano.

Oldenburg Veena

1991 *Life style as resistance: the case of the courtesans of Lucknow*, in *Contesting power*, Haynes and Prakash (ed.), Oxford University Press, New Delhi.

Pattanaik Kalicharan

2012 *Sri Jayadeva's Geetagovinda*, Basanta Publications, Dagarpara.

Sikand Nandini

2012 *Beyond tradition: the practice of sadhana in odissi dance*, in «Journal of Dance & Somatic Practices», IV, n. 2, pp. 233-247.

Vatsyayan Kapila

1983 *Two keynote addresses*, in Betty True Jones (ed.), *Dance as Cultural Heritage*, Cord, New York.

1997 *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*, Sangeet Natak Academy, New Delhi.

*Abstract (ita/eng)*

**I. Communication as Emotional Experience. Interview with Priyadarsini Govind  
di Giuditta de Concini**

L'intervista si propone di tratteggiare un ritratto di Priyadarsini Govind, per anni stella di prima grandezza nel panorama internazionale della danza *bharatanāṭyam* e ora anche rappresentante istituzionale del Kalakshetra, la più prestigiosa accademia di questo stile di danza, indagando – a partire dagli anni della formazione – la relazione di questa artista con la tradizione, per arrivare a mettere in rilievo la sua visione sulla contemporaneità e il ruolo della performer nell'attuale contesto culturale transnazionale.

**I. Interview with Priyadarsini Govind**

The interview aims to sketch a portrait of Priyadarsini Govind, star of first magnitude in the international scene of *bharatanāṭyam* dance, and now institutional representative of Kalakshetra, the most prestigious academy of this style of dance. A brief investigation – since the early years of of her training – about the relation of this artist with tradition, and her vision on contemporaneity and on the role of the performer in the current transnational cultural panorama.

**II. Per un approccio antropologico al teatro classico indiano  
di Giovanni Azzaroni**

Nel *Nāṭyaśāstra*, il quinto *Veda*, la danza è paradigmaticamente connotata come una delle sorgenti originarie della cultura indiana, che ad essa si abbevera e da essa prende vita. Il dio Śiva danzando crea e distrugge il mondo in un ininterrotto movimento cosmico, il dio Kṛṣṇa suona il flauto e danzando ama Rādhā e le *gopi*, come narra Jayadeva nella *Gītagovinda*, componimento poetico di carattere pastorale del dodicesimo secolo che presenta molte analogie con l'*Inno ad Apollo di Delo* di Esiodo, imprescindibile fonte di ispirazione per numerosi generi di teatro danza indiani. Sarebbe impossibile, a mio avviso, studiare il teatro danza indiano senza connetterlo all'*humus* che lo ha generato, e quindi cercare di destrutturarlo partendo da premesse antropologiche. La storia della cultura indiana si intreccia simbioticamente con la danza, che ne è uno dei principali mezzi di decodificazione. Con il teatro gli antichi saggi spiegavano al popolo le spesso incomprensibili dottrine hinduiste, i miti fondanti della civiltà indiana, le storie di dèi ed eroi. In nessuna cultura, probabilmente, il teatro ha assunto una valenza così importante, nonostante nelle tradizioni teatrali asiatiche gli esempi non manchino. Nella cultura occidentale solo il teatro classico greco ha assunto una analoga rilevanza.

**II. For an Anthropological Approach to Indian Classic Theater**

In the *Nāṭyaśāstra*, the fifth *Veda*, dance is paradigmatically characterized as one of the original sources of Indian culture, which is deeply connected to it. Lord Śiva dancing creates and destroys the world continually through his cosmic movement, Lord Kṛṣṇa plays his flute and loves Rādhā and the *gopi*, as Jayadeva tells in the *Gītagovinda*, which is a pastoral poem written in the 12<sup>th</sup> century. The *Gītagovinda* is analogous to Esiodous's Homeric hymn, and it is basic in order to

know Indian theatre. In my opinion it is impossible to study Indian dance theatre without its connection with its creator *humus*, thus deconstructing it through an anthropological approach. Indian cultural history is connected to dance which is one of its main means of decoding.

Using theatre, the old *gurus* taught Hinduism, the myths of Indian culture, the story of gods and hero-worship to people. Probably in no other culture is theatre as important as in Indian culture. In Asia we have nonetheless several consistent examples, while in the West, only Greek theatre was ever so prominent.

III. *Un tentativo di confronto tra Nāṭyaśāstra e Abhinayadarpaṇa: una analisi lessicale sui rasa e gli Sthāyibhāvas (Nāṭyaśāstra cap. VI-VII) e una comparazione dettagliata sui movimenti di testa, occhi e collo (Nāṭyaśāstra ch. VIII) attraverso gli Abhinaya.*

di **Pietro Chierichetti**

In questo contributo l'autore ha esaminato i due fondamentali testi del *Nāṭyaśāstra* e dell'*Abhinayadarpaṇa* nel tentativo di metterli a confronto, da una parte in relazione al lessico utilizzato per la definizione dei *rasa* e degli *sthāyibhāva*, mentre dall'altra parte in merito alle indicazioni fornite a proposito degli *abhinaya* per i movimenti della testa, dello sguardo e del collo. Dopo un dettagliato esame delle parti relative ai *rasa*, agli *sthāyibhāva* e agli *abhinaya* di testa, collo e occhi è possibile considerare che il rapporto tra le due monumentali opere sul teatro-danza indiano non è così lineare come certa tradizione lascerebbe supporre. Emerge infatti dai dati raccolti un rapporto complesso che deve tener conto di uno scambio continuo e dinamico, nonché di elementi autonomi che riflettono tradizioni culturali con evidenti sfumature di autonomia.

III. *An Attempt to Compare Nāṭyaśāstra and Abhinayadarpaṇa: A Lexical Analysis on the Rasas and the Sthāyibhāvas (Nāṭyaśāstra ch. VI-VII) and a Detailed Comparison of the Head, the Eyes and the Neck Movements (Nāṭyaśāstra ch. VIII) Through the Abhinayas.*

In this paper have been examined the two fundamental texts of the Hindū dance-theatre tradition, the *Nāṭyaśāstra* and the *Abhinayadarpaṇa*, in order to compare them and to investigate first the lexical use of *rasas* and of *sthāyibhāvas*, and then the elements about the *abhinayas* for the head, for the glances and for the neck. After a detailed survey of the parts about *rasas*, *sthāyibhāvas* and *abhinayas* for head, eyes and neck it was possible to observe that the relationship is not as linear as it has been traditionally passed on. Analyzing the collected data it emerges indeed a complex relationship based on a continuous and dynamic crossfire, as well as a lot of autonomous elements that reflect cultural traditions with clear nuances of autonomy.

IV. *Divenire danzatore contemporaneo del "Nāṭya": una creatività transculturale fondata sulla conoscenza dei gesti codificati del teatro detto "tradizionale".*

di **Katia Légeret-Manochhaya**

Secondo i principi del *Nāṭyaśāstra*, trattato sanscrito fondatore dell'arte drammatica in India, la danza e il teatro sono profondamente legati l'una all'altro e alla musica. Eppure, la loro coesistenza e la loro reciproca ispirazione sono ancora attuali sulle scene non indiane, quando la danza si libera di un testo o di una partitura da interpretare? Come de-costruisce o traspone oggi,

il danzatore, i codici culturali e le gestualità-matrici del vocabolario dell'attore tradizionale, attraverso il suo linguaggio ritmico corporeo e non verbale? La danza interroga in modo eversivo il teatro come luogo di produzione di un senso prestabilito, sia esso religioso, sociale, politico o economico? La risposta a queste domande presuppone una riflessione sull'uso che l'attore-danzatore contemporaneo fa del proprio vocabolario gestuale codificato, dal momento in cui si è formato in pratiche artistiche dette "tradizionali", quali il *bharatanāṭyam*, il *kathak*, l'*oḍiśī*, il *kalaripayattu* o il *kathakali*. Una tale riflessione dovrebbe comportare due elementi: la pratica delle forme artistiche indiane da parte dello studioso, al fine di poter analizzare questo "gioco di codici" invitando gli artisti a collaborare alle proprie ricerche sul loro processo di creazione; un approccio transculturale della trasformazione di questi codici eruditi attraverso le lingue e i linguaggi del corpo.

IV. *Becoming contemporary dancer of "Nāṭya": a cross-cultural creativity based on knowledge of the coded gestures of "traditional" theater.*

According to the principles of *Nāṭyaśāstra* the Sanskrit treatise founder of dramatic arts in India, dance and theater are deeply connected to each other and to music. Yet, are their coexistence and their mutual inspiration are still up to date on non-Indian scenes, when the dance gets rid of a text or a score to play? Today, how does the dancer de-construct or transpose, the cultural codes and gestural-matrix of the vocabulary of the traditional actor, through his or her rhythmic and non-verbal body language? Does dance subversively question theater as a place of production to a predefined meaning, be it religious, social, political or economic? The answer to these questions requires a reflection among the use that the contemporary actor-dancer makes of his/her encoded gestural vocabulary, from the moment he/she has been trained in art practices known as "traditional", such as *bharatanāṭyam*, *kathak*, *oḍiśī*, *kalaripayattu* or *kathakali*. Such reflection should include two elements: the practice of Indian art forms by the scholar, in order to analyze this "game of codes" inviting the artists to collaborate in the research about the process of their creation; a transcultural approach to the transformation of these scholarly codes through body languages.

V. *Danzare i miti*

di **Monica Gallarate**

Attraverso la rappresentazione, l'arte scenica tradizionale indiana ha tramandato nei secoli il patrimonio di racconti legati agli dèi e ai miti che li riguardano, mantenuti vivi con una comunicazione non verbale, ma gestuale e fisica.

In tale contesto, cosa significa la danza indiana per una moderna danzatrice occidentale? Di quale corpo necessita per proiettare figure sacre così lontane dal suo tempo, e cultura? Può renderlo vivo nonostante debba plasmarlo in una forma minuziosamente codificata? Come avvicinare l'universo simbolico che si troverà a danzare perché emozioni e sentimenti, pur inseriti in un immaginario così diverso, restino universali e comuni all'intero genere umano? E quanto la mitologia è ancora evocativa di stati trascendenti nell'era contemporanea?

Lo studio della danza indiana non può prescindere dal contenuto che viene trasmesso durante l'apprendimento, cioè dal corpo dei racconti mitologici e dalla poetica mistica. Non è solo una disciplina tecnica altra che bisogna imparare e assimilare, ma un'intera cultura del corpo e dello

spirito, un immaginario e una concezione del mondo a cui la danza deve la sua piena espressione artistica.

### V. *Dancing Myths*

Through representation, the scenic traditional Indian art heritage has been handed down across the centuries, by means of stories related to the gods and myths that concern them, keeping them alive with a non-verbal communication, yet gestural and physical. In this context, what does Indian dance mean to a modern western dancer? Which body does she need in order to project sacred figures so far away from her time and culture? Can she make it lively despite the must of shaping it into a meticulously codified form? How can she approach the symbolic universe that she will embody through dance so that emotions and feelings, while inserted in such a different imaginary, remain universal and common to the entire human race? Is mythology still evocative of transcendent states in the contemporary era? The study of Indian dance can not be separated from the content that is transmitted during the training process, that is, from the body of the mythological stories and poetic mysticism. It is not only a different technical discipline that you have to learn and assimilate, but an entire culture of the body and spirit, an imaginary and a world view in which the dance has its full artistic expression.

### VI. *Dall'arco di Śiva al fucile del guerrigliero: le trasformazioni del bharatanāṭyam nella diaspora tamil srilankese*

di **Cristiana Natali**

Il testo indaga l'utilizzo della danza *bharatanāṭyam* nel contesto del conflitto nello Sri Lanka (1983-2009), con una particolare attenzione a come i Tamil della diaspora che sostengono le LTTE (Liberation Tigers of Tamil Eelam), uscite sconfitte dalla guerra, abbiano creato nuove *mudrā* per potere raccontare la guerra civile.

Ogni anno i Tamil della diaspora commemorano i combattenti caduti nelle fila della guerriglia in cerimonie pubbliche che vengono celebrate in tutto il mondo. Mentre nello Sri Lanka, prima della sconfitta nel 2009, le cerimonie si svolgevano nei cimiteri delle Tigri, nei paesi della diaspora le sedi delle celebrazioni sono luoghi pubblici quali teatri, palazzi dello sport, scuole, centri civici.

In queste celebrazioni la danza ha un ruolo essenziale in quanto permette di mostrare sul palcoscenico le atrocità della guerra. Il *bharatanāṭyam*, tuttavia, è uno stile coreutico classico-contemporaneo derivante da una precedente pratica performativa di natura religiosa, e non una danza concepita per narrare una guerra contemporanea. Per potere mettere in scena gli eventi bellici, quindi, sono state create nuove *mudrā* – derivanti da quelle classiche, e che possono comunicare nuove “parole” quali “elicottero”, “bomba” e “fucile” – e sono state elaborate nuove coreografie.

### VI. *From Śiva's bow to the guerrilla fighter's gun: transformations of bharatanāṭyam in the Sri Lankan Tamilian diaspora.*

The paper explores the use of *bharatanāṭyam* in the context of the conflict in Sri Lanka (1983-2009). In particular it analyses how the Tamils of the Diaspora who support the separatist group of the defeated LTTE (Liberation Tigers of Tamil Eelam) have created new *mudrās* who allow them to narrate the civil war through dance.



Every year the Tamils of the Diaspora commemorate the dead Tigers in public ceremonies held all over the world. Whereas in Sri Lanka, before the defeat, the ceremonies used to take place in the Tigers' war cemeteries, in Diaspora countries the settings for the celebrations are public places such as theatres, sports centres, schools and public halls.

Dance has an essential role in these ceremonies since it is the mean of showing the atrocities of the war on stage. Nevertheless *bharatanāṭyam* is a classical-contemporary dance style that springs from an ancient religious matrix and is not a dance conceived to recount a contemporary conflict. In order to stage the war events, new *mudrās*, developed from the classical ones, have been invented – to convey new “words” such as “helicopter”, “bomb” and “gun” – and new choreographies have been created.

## VII. *Danzare attraverso i confini di genere: esperienze non-normative nella danza classica indiana bharatanāṭyam*

di **Sara Azzarelli**

Nella danza classica Indiana *bharatanāṭyam* i danzatori utilizzano i propri corpi come mezzi per raccontare storie. In particolare, l'*abhinaya*, tecnica narrativa di questa forma coreutica, fornisce ai performers una varietà di gesti e attitudini corporee strettamente codificate attraverso le quali essi possono trasformarsi in ogni personaggio delle proprie narrazioni, muovendosi attraverso margini d'età, classe sociale e differenze di genere. Sebbene questo gioco di impersonazioni venga generalmente considerato, da danzatori e osservatori, come semplice recitazione, il mio lavoro etnografico esplora le esperienze di una minoranza di attori sociali che percepiscono queste performances come significative attuazioni della vita di tutti i giorni. Questo articolo introduce brevemente le esperienze di questi danzatori, membri dei due gruppi sociali non-normativi culturalmente riconosciuti in India: gli *Aravani* (uomini che cambiano genere e solitamente sesso da maschile a femminile) e i *Kothi* (uomini dediti a regolari pratiche di travestimento al femminile), con cui ho collaborato nell'ambito di una più estesa ricerca di campo presso la comunità LGBTIQ (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Intersex, Queer) di Chennai, Tamil Nadu, India del Sud. Per questi attori sociali il *bharatanāṭyam* diventa uno spazio normativo in cui poter trascendere margini culturali di accettabilità, uno spazio legittimo di *agency* per la performance dell'illecito.

## VII. *Dancing through the boundaries of genre: non-normative experiences in the classical Indian dance form of bharatanāṭyam*

In the Indian classical dance *bharatanāṭyam* dancers use their body as a means to tell stories. In particular, the *abhinaya*, narrative technique of this choreutic form, provides performers with codified series of bodily attitudes and gestures through which they become any character of their narrations, moving between age, class and gender differences. While this play of impersonations is largely considered, among dancers and observers, as a matter of acting, my ethnographic work explores the experiences of a minority of social actors who perceive these performances as meaningful enactment of everyday reality. This paper briefly introduces the experiences of these dancers, members of two non-normative, culturally recognised Indian social groups: *Aravanis* (men who change their gender and generally sex from male to female) and *Kothis* (men who regularly engage in cross-dressing practices), with whom I collaborated during a broader research among the LGBTIQ (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Intersex, Queer) community of Chennai



(Tamil Nadu, South India). For these social actors *bharatanāṭyam* becomes a normative space where they can transcend cultural margins of acceptability, a legitimate space of agency for the performance of the illicit.

VIII. *Agency, genere e nazione: la costruzione dell'identità femminile oḍissī nell'India contemporanea*  
di **Shilpa Bertuletti**

L'*oḍissī*, originaria dello stato dell'Orissa, è uno degli otto stili di danza classica indiana che si distingue per la raffinatezza e la sensualità dei movimenti. Pur conservando ancora l'impronta religiosa e spirituale delle origini, l'*oḍissī* è oggi una forma d'arte e di intrattenimento che, uscita dalle sale del tempio, calca i palcoscenici dei teatri, dei festival e delle manifestazioni culturali indiane. Praticata perlopiù dalla comunità coreutica femminile, questo stile di danza è oggi uno strumento di rivendicazione sociale per le donne delle classi medio-basse: l'immagine archetipica di una donna oggetto è sostituita da un'azione attiva della donna stessa (*agency*), la quale, mediante la pratica quotidiana (*sāḍhanā*) e l'esperienza estetica (*rasa*), indebolisce l'ideologia dominante nel flusso temporale delle interazioni quotidiane e costruisce nuove relazioni di potere, autorità e identità.

VIII. *Agency, gender and nation: the construction of oḍissī female identity in contemporary India*  
*Oḍissī*, born in the state of Orissa, is one of the eight styles of indian classical dance that is distinguished by the refinement and sensuality of the movements. While still preserving the imprint of religious and spiritual origins, the *oḍissī* is now an art form that, out of the halls of the temple, tread the boards of theaters, festivals and cultural events in India. Practiced mostly by the community of dancing women, this dance style is now an instrument of social claim for women of the lower middle class: the archetypal image of a object-woman is replaced by an active action of the woman herself (*agency*), which through the daily practice (*sāḍhanā*) and the aesthetic experience (*rasa*), weakens the dominant ideology in the time stream of daily interactions and builds new relationships of power, authority and identity.

## Profilo autori

### Sara Azzarelli

Consegue la Laurea Triennale in Scienze Antropologiche presso l'Università di Bologna nell'Ottobre 2011. Associa agli studi antropologici quelli coreutici: dopo una lunga formazione in molteplici stili classici e contemporanei di danza, incontra il *bhāratānāṭyam* e sceglie di approfondirne la conoscenza sotto una duplice prospettiva: pratica e teorica. Nel 2012 ottiene una borsa di studio per il Master Internazionale *Choreomundus – MA in Dance Heritage, Knowledge and Practice*, (NTNU, Trondheim – Norvegia; BPU, Clermont-Ferrand – Francia; SZTE, Szeged – Hungary; URL, Londra – Regno Unito), che ha portato a termine nel luglio 2014 presso Roehampton University (Londra).

Sara Azzarelli completed her undergraduate studies in Anthropological Sciences at the University of Bologna in 2011. She combines her anthropological studies with the choreutic ones: after a quite long education in several styles of classical and contemporary dance, she firstly approaches *Bhāratānāṭyam* and decided to explore it from the practical as well as the theoretical perspective. From 2012 to 2014 she holds a scholarship to complete the Interational Master *Choreomundus – MA in Dance Heritage, Knowledge and Practice*, (NTNU, Trondheim – Norvegia; BPU, Clermont-Ferrand – Francia; SZTE, Szeged – Hungary; URL, London – United Kingdom).

### Giovanni Azzaroni

Ha insegnato Teatri Orientali e Antropologia dello Spettacolo all'Università di Bologna. Antropologo, ha condotto ricerche di campo in Africa e in Asia. Della sua più recente produzione scientifica si possono ricordare i quattro volumi di *Teatro in Asia*, Bologna, CLUEB 1998-2006, *Le realtà del mito due*, CLUEB 2008, nel quale si è occupato dei riti di passaggio in Africa, e, insieme con Matteo Casari, *Asia il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Le Lettere 2011. Ha svolto ricerche in Sardegna, Sicilia e Puglia sulle Settimane Sante, è direttore scientifico della rivista *on line* "Antropologia e teatro. Rivista di Studi".

Giovanni Azzaroni taught Oriental Theatres and Anthropology of the Performing Arts at the University of Bologna. Anthropologist, he has conducted field researches in Africa and Asia. Among his most recent scientific output, the four volumes of *Teatro in Asia*, Bologna, CLUEB 1998-2006, *Le realtà del mito due*, CLUEB 2008, in which he studied the rites of passage in Africa, and, together with Matteo Casari, *Asia il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Le Lettere 2011. He has conducted researches in Sardinia, Sicily and Puglia on Holy Weeks, and is the scientific director of the online magazine "Anthropology and Theatre. Journal of Studies".

### Shilpa Bertuletti

Svolge attività di ricerca presso la Scuola di Dottorato in Cinema, Musica e Teatro dell'Ateneo di Bologna. Si occupa principalmente di arti performative indiane, con un particolare interesse per la danza classica *odissi* e l'identità di genere nell'India contemporanea. Col supporto di premi e borse di studio, nell'anno accademico 2013/2014 ha condotto ricerche di campo tra la comunità

femminile *oriya* e ha frequentato il master in *Oḍissī Dance* presso la Utkal University of Culture di Bhubaneswar. Dopo un lungo percorso nel balletto, decide di affiancare al percorso accademico la pratica attiva delle discipline *oḍissī* e *bharatanāṭyam*.

She is attending the Doctoral School of Performing Arts at University of Bologna. She mainly deals with indian classical dances, with a particular interest in *oḍissī* and gender identity in contemporary India. With the support of two scholarships, in the academic year 2013/2014 she conducted a fieldwork among the *oriya* female community and she attended the master in *oḍissī* dance at Utkal University of Culture in Bhubaneswar. After a long training in classical ballet, she decided to add to the academic studies the active practice of the disciplines *oḍissī* and *bharatanāṭyam*.

### Matteo Casari

Ricercatore presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Nel 2010 fonda, con Giovanni Azzaroni, la rivista online "Antropologia e Teatro. Rivista di Studi" e nel 2012, con Gerardo Guccini, la collana online "Arti della performance: orizzonti e culture". La sua produzione scientifica, privilegiando un approccio antropologico, si articola attorno ai principali filoni della sua ricerca: le tradizioni teatrali asiatiche, con particolare riferimento alla scena giapponese; gli aspetti performativi nel contesto delle tradizioni popolari italiane. Su questi temi ha pubblicato monografie e articoli.

Matteo Casari is assistant professor at the Department of Arts of the University of Bologna. He teaches Organization and economics of Performing Arts for the Degree Course DAMS and Theatres in Asia for the degree course in Disciplines of Music and Theatre.

In 2010 he founded, with Giovanni Azzaroni, the online magazine "Anthropology and Theatre. Journal of Studies" and in 2012, with Gerardo Guccini, the online series "Arts of the performance: horizons and cultures". His scientific production, focusing on an anthropological approach, is structured around the main areas of his research: the Asian theater traditions, with particular reference to the Japanese scene; performative aspects in the context of Italian folk traditions. On these issues he has published monographies and articles.

### Pietro Chierichetti

È ricercatore *freelance*. Ha conseguito nel 2012 il Dottorato in Studi Euro-Asiatici (Indirizzo Indologico e Tibetologico) presso la Scuola di Dottorato in Studi Umanistici dell'Università di Torino. Ha tradotto per la prima volta dall'originale sanscrito in italiano l'*Abhinayadarpaṇa* di Nandikeśvara ed è autore di numerose pubblicazioni dedicate alla ritualistica dell'India antica. Ha tenuto numerose conferenze dedicate alle culture religiose dell'India nelle università italiane e presso altre istituzioni. I suoi principali interessi di studio includono la religiosità vedica e *hindū* in generale, la letteratura sanscrita degli Śrautasūtra, le dinamiche rituali, le pratiche ritualistiche dell'India antica e il teatro-danza in India attraverso le fonti sanscrite.

Dr. Pietro Chierichetti is a freelance researcher. In 2012 he earned his PhD in Indology at the Euro-Asian Studies PhD School of the University of Turin (Italy). He translated from Sanskrit into Italian the "Abhinayadarpaṇa" of Nandikeśvara, the first published in Italy. He also published a number of articles about Hindū and Vedic religion, as well as rituals and ritual dynamics in ancient India. He gave lectures on Hinduism and history of the religions of India at several universities and study centers throughout Italy. His current research interests include Vedic and Hindū religion, Sanskrit literature (Śrautasūtra), ritual dynamics, ancient ritual practices and the dance-theatre in India according to the Sanskrit sources.

### Giuditta de Concini

Laureata con lode in Comunicazione di Massa presso Alma Mater Studiorum Università di Bologna, dopo un lungo percorso nel teatro e nella danza contemporanea intraprende nel 2002 lo studio del *bharatanāṭyam* con Nuria Sala Grau. Approfondisce lo studio con i maestri indiani C.K. Balagopalan, P.T. Narendran, Meena Raman, Win Thang, Indira Kadambi, C.V. Chandrashekar e ora con Leela Samson e Priyadarsini Govind, attraverso soggiorni e stage sia in India sia in Italia. Dal 2009 collabora regolarmente con il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna dove tiene annualmente alcune lezioni/spettacolo sul teatro danza dell'India del Sud. Ha condotto dal 2009 al 2012 le attività di Associazione Culturale Mudra (Bologna), ora prosegue questa attività con Associazione Culturale Jaya.

Giuditta de Concini graduated with honors in Mass Communication at Alma Mater University of Bologna, after a long journey in theater and contemporary dance. In 2002 she undertook the study of *bharatanāṭyam* with Nuria Sala Grau. She pursues and deepens her study with Indian masters such as C.K. Balagopalan, P.T. Narendran, Meena Raman, Win Thang, Indira Kadambi, C.V. Chandrashekar and now with Leela Samson and Priyadarsini Govind, through stays and residential workshops both in India and in Italy. Since 2009, she regularly collaborates with the Department of Music and Performing Arts of the University of Bologna, where she annually holds a lecture demonstration about South Indian dance and theatre.

From 2009 to 2012, she has lead the activities of Mudra Cultural Association (Bologna), and is now continuing this activity with Jaya Cultural Association.

### Monica Gallarate

Si laurea in psicologia e nel 1980, in India, inizia a interessarsi al teatro-danza *kathakali*. Nel 1985 comincia a Milano lo studio della *bharatanāṭyam* con Maresa Moglia. Approfondisce con Krishnaveni Lakshmanan, Savitri Nair, C.V.Chandrashekar e Yamini Krishnamurti. Con Mary John Kalamandalam studia lo stile *Mohini Attam*. A Calcutta, esplora la danza tribale *chhau* e l'arte marziale *kalaripayattu* con la guida dei Maestri della compagnia di Abani Biswas (Teatro delle Sorgenti). È autrice del libro *India a passo di danza* (GiveMeAChance, 2014).

Ha ideato negli anni un'originale modalità di presentazione degli spettacoli attraverso gestualità indiana e linguaggio poetico italiano per creare l'esperienza comune fra attore e spettatore, propria della concezione teatrale indiana. Conduce i "Laboratori di Mitologia Attiva" atti ad avvicinare i miti indiani esplorando i *nava rasa*, i Nove Sentimenti, in modo creativo e personale.

Monica Gallarate graduated in psychology and in 1980, in India, became interested in the theater-dance *kathakali*. In 1985 in Milan, she begins the study of *bharatanāṭyam* with Maresa Moglia. Deepens with Krishnaveni Lakshmanan, Savitri Nair, C.V.Chandrashekar and Yamini Krishnamurti. With Mary John Kalamandalam she has studied the *Mohini Attam* style. In Calcutta, she explores the tribal dance *chhau* and *kalaripayattu* martial art, under the guidance of the Masters of the company Abani Biswas (Theatre of Sources). Author of the book *India a passo di danza* (GiveMeAChance, 2014). Over the years, she has developed a unique mode of presentation of the performances, through gestural Indian and Italian poetic language, to create the common experience between actor and spectator. She now conducts the "Workshops of Active Mythology", specifically constructed to approach the Indian myths exploring the nava rasa, the Nine Feelings, in a creative and personal way.

### Priyadarsini Govind

Laureata in Economia e Commercio e in Comunicazione di Massa all'Università di Madras, inizia a formarsi come danzatrice all'età di 6 anni. Inizialmente sotto la guida della maestra Usha, si specializza poi in *abhinaya* con la maestra Kalanidhi Narayanan, insignita del prestigioso titolo onorifico di 'Padma Bhushan'. Si perfeziona poi in *bharatanāṭyam* con Guru Swamimalai K. Rajaratnam, esponente della scuola Vazhvoor. Dall'età di 16 anni danza in pubblico nei maggiori teatri indiani e del mondo. Ha ricevuto diverse onoreficenze (*Vasantha Lakshmi Narsimhachari award* e *Yuva Kala Bharathi*), viene anche insignita del titolo di *Kalaimamani* – un riconoscimento per l'eccellenza artistica – dal Governo del Tamil Nadu nel 1998. Priyadarsini si è anche formata in *kalaripayattu*, l'arte marziale performativa del Kerala e in *nattuvangam* all'accademia di Kalashetra, della quale recentemente è diventata direttrice.

Priyadarsini Govind is a graduate in commerce from the University of Madras, Chennai, and she holds a diploma in Mass Communication, but *bharatanāṭyam* has been her first love ever since she was six. After initial grooming under Smt. Usha, Priyadarsini specialized in *abhinaya* under 'Padma Bhushan' Smt. Kalanidhi Narayanan from the age of nine. Priyadarsini received advanced training in *bharatanāṭyam* under Guru Swamimalai K. Rajaratnam, exponent of the Vazhvoor School from the age of ten. Priyadarsini was also formed in *kalaripayattu*, the martial art of Kerala and in *nattuvangam* at the Performing Arts Academy Kalashetra. In the last three decades she has danced in the major stages of India and of the world. She received the *Vasantha Lakshmi Narsimhachari* award from, the *Yuva Kala Bharathi* in the year 2000 and the title of *Kalaimamani* awarded by the Government of Tamil Nadu in 1998. In July 2013 she has been appointed Director of the prestigious Academy of the Arts Kalakshetra (Chennai).

### Katia Légeret-Manochhaya

Normalista in filosofia, è professore in estetica delle arti della scena presso il Département Théâtre dell'Université Paris 8. È responsabile dell'équipe di ricerca EA 1573 – *Scènes du monde, création, savoirs critiques* e dei Corsi di Laurea Magistrale *Cooperation Artistique Internationale* e *Erasmus Mundus – Etudes en arts du spectacle vivant*. Dove s'incontrano frontiere geopolitiche e geo-artistiche, tradizione e modernità, s'interessa alle modalità transculturali di trasmissione e di produzione contemporanea dei teatri-danza extraeuropei, in particolare quelli dell'India. Katia

Légeret *alias* Manochhaya conduce anche una carriera artistica internazionale nello stile del *bharatanāṭyam*, teatro-danza indiano. Ha pubblicato numerosi testi, tra cui *Manuel traditionnel du Bharata-nāṭyam*, ed. Geuthner, (1999), *Esthétique de la danse sacrée*, ed. Geuthner (2001), *La gestuelle des mains dans le théâtre dansé indien*, ed. Geuthner (2005), *Danse contemporaine indienne et théâtre indien: un nouvel art? Autour de Pina Bausch, Ariane Mnouchkine, Padmini Chettur, Carolyn Carlson, Hassan Massoudy, Bartabas*, ed. Presses Universitaires de Vincennes (2010). Ha inoltre curato il volume *RODIN et La danse de Çiva*, ed. PUV, apparso nel febbraio 2014.

Katia Légeret-Manochhaya is a professor in Aesthetics of Performing arts at the Département Théâtre of the Université Paris 8. She is responsible of the research team EA 1573 - *Scènes du monde, création, savoirs critiques* and of the Magisterial Degree Courses *Cooperation Artistique Internationale* and *Erasmus Mundus - Etudes en arts du spectacle vivant*. Where borders meet geopolitical and geo-artistic tradition and modernity, she is interested in the procedures of cross-cultural transmission and in the contemporary productions of theater-dance outside Europe, particularly those of India. Katia Légeret *alias* Manochhaya also leads an international career in the style of *bharatanāṭyam* Indian dance-drama. She has published several books, including *Manuel traditionnel du Bharata-nāṭyam*, ed. Geuthner, (1999), *Esthétique de la danse sacrée*, ed. Geuthner (2001), *La gestuelle des mains dans le théâtre dansé indien*, ed. Geuthner (2005), *Danse contemporaine indienne et théâtre indien: un nouvel art? Autour de Pina Bausch, Ariane Mnouchkine, Padmini Chettur, Carolyn Carlson, Hassan Massoudy, Bartabas*, ed. Presses Universitaires de Vincennes (2010). She also edited the volume *RODIN et La danse de Çiva*, ed. PUV, appeared in February 2014.

### **Cristiana Natali**

Ph.D., è ricercatrice T.D. presso l'Università di Bologna. Ha condotto ricerche sul campo tra le Tigri tamil nelle zone nord-orientali dello Sri Lanka e si è occupata della costruzione del consenso politico attraverso le pratiche coreutiche nell'ambito della diaspora tamil. Tra le sue pubblicazioni: *Sabbia sugli dèi. Pratiche commemorative tra le Tigri tamil (Sri Lanka)*, Torino 2004, *Percorsi di antropologia della danza*, Milano 2009 e *Contesti etnografici dell'Asia meridionale*, Milano 2010 (curatela).

Cristiana Natali, Ph.D., is a researcher at the University of Bologna. She has conducted field research among the Tamil Tigers in the north-eastern areas of Sri Lanka and has dealt with the building of political consensus through the choreutic practices within the Tamil diaspora. Her publications include: *Sabbia sugli dèi. Pratiche commemorative tra le Tigri tamil (Sri Lanka)*, Torino 2004, *Percorsi di antropologia della danza*, Milano 2009 e *Contesti etnografici dell'Asia meridionale*, Milano 2010 (curatela).